

Ибероамериканские тетради

Том XII · № 2 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2

Издается с 2013 г.
Периодичность – 4 номера в год:
№1 март; №2 июнь; №3 сентябрь; №4 декабрь.

«Ибероамериканские тетради» — научный рецензируемый журнал об ибероамериканской истории и культуре.

Цель журнала — развитие междисциплинарных исследований в области истории, этнологии, искусствоведения, литературоведения, лингвистики и других дисциплин для раскрытия многообразия и самобытности ибероамериканской картины мира. В журнале публикуются статьи на русском, испанском, португальском и английском языках, что создает уникальную площадку для взаимного познания двух пограничных цивилизационных пространств: ибероамериканского и российского.

Задачи журнала:

- предоставление исследователям открытой площадки для публикации результатов разноплановых научных исследований по истории, этнологии и этнографии, культуре, литературе, искусству, языкам стран ибероамериканского ареала. Приветствуются исследования, имеющие фундаментальное и прикладное значение;
- обзор передовых публикаций (статей, монографий), посвященных региональной проблематике, многообразию и самобытности стран Ибероамерики по указанным специальностям;
- привлечение к сотрудничеству как авторитетных российских и зарубежных исследователей–ибероамериканистов, так и начинающих исследователей, занимающихся изучением и интерпретацией истории, культуры, литературных тенденций, разных видов искусства, лингвокультуры ибероамериканского мира;
- формирование международной дискуссионной площадки для поддержания академического диалога ибероамериканистов по проблемам истории, культуры, искусства, лингвокультуры.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Н.Е. Аникиева, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-Ховер, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

О.В. Волосюк, доктор исторических наук, профессор, НИУ ВШЭ (Россия)

Р. Гусман Тирадо, доктор филологии, профессор, Университет Гранады (Испания)

Н.В. Иванов, доктор филологических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

Н.С. Константинова, кандидат исторических наук, руководитель Центра культурологических исследований ИЛА РАН, член Союза театраловых деятелей РФ (Россия)

А.Ф. Кофман, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе ИМЛИ РАН (Россия)

И.А. Крыжева, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания (Россия)

М.В. Ларионова, доктор филологических наук, доцент, МГИМО МИД России (Россия)

Б.Ф. Мартынов, доктор политических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

О.А. Масалова, кандидат исторических наук, доцент, Казанский (Приволжский) федеральный университет (Россия)

А.В. Морозова, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, доцент, СПбГУ (Россия)

Ю.Л. Оболонская, доктор филологических наук, профессор, МГУ (Россия)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

И.В. Попов, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России (Россия)

И.Л. Прохоренко, доктор политических наук, заведующая Сектором международных организаций и глобального политического регулирования ИМЭМО РАН (Россия)

А. Санчес-Андрес, доктор экономических наук, профессор, Университет Валенсии (Испания)

Л.И. Тананаева, доктор искусствоведения, почётный член РАХ (Россия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap) Национального института искусств (Мексика)

В.Л. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

С.М. Хенкин, доктор исторических наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

Я.Г. Шемякин, доктор исторических наук, ИЛА РАН (Россия)

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор

Е.В. Астахова, кандидат исторических наук, доцент, МГИМО МИД России

Заместитель главного редактора

А.Н. Кожановский, доктор исторических наук, ИЭА РАН

Научный редактор

Н.А. Ростов, кандидат исторических наук

Редакторы

А.К. Валовская, МГИМО МИД России

А.В. Родионов, МГИМО МИД России

Ответственный секретарь

Я.С. Доброславская, МГИМО МИД России

Дизайн, верстка

Д.Е. Волков, МГИМО МИД России

В дизайне обложки использована картина Рафаэля Баррадаса «Цыганки», 1919 г., любезно предоставленная Национальным музеем визуальных искусств Уругвая.

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

МГИМО МИД России

© МГИМО МИД России, 2024
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

Свидетельство о регистрации
средства массовой информации
ПИ № ФС77-78906 от 7 августа 2020 г.

Cuadernos Iberoamericanos

Vol. XII · Nº 2 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2

Se publica 4 veces al año desde 2013
Frecuencia de publicación – 4 números al año:
Nº1 marzo; Nº2 junio; Nº3 septiembre; Nº4 diciembre.

“Cuadernos Iberoamericanos” es una Revista de Humanidades revisada por pares. Su **objetivo principal** es desarrollar estudios originales interdisciplinarios derivados de la investigación académica, reflexiones teóricas, debates especializados, ensayos y reseñas críticas en torno a temas relacionados con los estudios en áreas de historia, etnografía y etnología, arte, comunicación, literatura, lingüística y otros para ofrecer una amplia visión sobre la diversidad y la identidad del mundo iberoamericano. Se publican artículos en ruso, español, portugués e inglés lo que crea una plataforma académica privilegiada para el conocimiento mutuo y comunicación intercultural entre las dos civilizaciones especiales — de Rusia y de Iberoamérica.

Tareas de la revista:

- Ofrecer a los investigadores-iberoamericanistas una plataforma abierta para la publicación de diversas investigaciones científicas y reflexiones analíticas sobre la historia, la cultura, la literatura, artes y lenguas de los países del mundo iberoamericano;
- Difundir las publicaciones tanto de investigadores de renombre como de los expertos principiantes (artículos, monografías) en las áreas mencionadas en forma de reseñas críticas;
- Invitar a la colaboración tanto a los expertos rusos como a los iberoamericanistas extranjeros para compartir el diálogo académico y el debate intelectual sobre los estudios y la interpretación de diferentes fenómenos de la historia, la cultura y artes, de las tendencias literarias y lingüísticas presentes en el espacio iberoamericano.

CONSEJO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena Astakhova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander Kozhanovsky, Dr. en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Consejo Editorial

Natalia Anikeeva, Dra. en Historia, catedrática, Universidad MGIMO, Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. en Filología, catedrático, Universidad de Granada, España

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Nicolay Ivanov, Dr. en Filología, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Victor Jeifets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofia Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Serguéy Khenkin, Dr. en Historia, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Andrei Kofman, Dr. en Filología, Director Adjunto de investigaciones del Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia

Natalia Konstantinova, PhD (Historia), Jefa del Centro de Estudios Culturales del Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia, Miembro de la Unión de los trabajadores de teatro de la Federación de Rusia

Irina Kryazheva, Dra. en Artes, Instituto Estatal de Estudios del Arte, Rusia

Marina Larionova, Dra. en Filología, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Boris Martynov, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático, Universidad MGIMO, Rusia

Olga Masalova, PhD (Historia), profesora titular, Universidad Federal de Kazán, Rusia

Anna Morózova, Dra. en Estudios Culturales, PhD (Historia del Arte), profesora titular, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Yulia Obolenskaya, Dra. en Filología, catedrática, Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

Ivan Popov, PhD (Historia), profesor titular, Universidad MGIMO, Rusia

Irina Prokhorenko, Dra. en Ciencias Políticas, jefa del Sector de Organizaciones Internacionales y Reglamentación de Política Mundial en el Instituto de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de Rusia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. en Economía, catedrático, Universitat de València, España

Yakov Shemyakin, Dr. en Historia, Instituto de Latinoamérica de la Academia de Ciencias de Rusia

Larisa Tananaeva, Dra. en Artes, Miembra Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

Olga Volosyuk, Dra. en Historia, catedrática de la Universidad Escuela Superior de Economía, Rusia

EQUIPO EDITORIAL

Directora de la revista

Elena V. Astakhova, PhD en Historia, profesora titular, Universidad MGIMO, Rusia

Vicedirector de la revista

Alexander V. Kozhanovsky, Doctor en Historia, Instituto de Antropología y Etnografía de la Academia de Ciencias de Rusia

Redactor académico

Nikita A. Rostov, PhD en Historia, Rusia

Redactores

Alexandra K. Valóvskaya, Universidad MGIMO, Rusia

Aleksei V. Rodionov, Universidad MGIMO, Rusia

Secretaría ejecutiva

Yana S. Dobroslavskaya, Universidad MGIMO, Rusia

Diseño, Diseño editorial

Dmitriy E. Volkov, Universidad MGIMO

Imagen en la portada: Rafael Barradas, «Zingaras», 1919, amablemente ofrecida por el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.

FUNDADOR Y PUBLICADOR

Universidad MGIMO

© Universidad MGIMO, 2024
www.iberpapers.org
submissions@iberpapers.org

Cuadernos Iberoamericanos
tiene el certificado registral de los medios
ПМ No. F577-78906 de agosto 7, 2020

Ибероамериканские тетради

Iberoamerican Papers

Vol. XII · № 2 · 2024

ISSN (Print) 2409-3416
ISSN (Online) 2658-5219
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2

Established in 2013, Issued 4 times a year
Publication Frequency – 4 issues per year:
№1 March; №2 June; №3 September; №4 December.

“Iberoamerican papers” is a peer-reviewed scientific journal. **The Journal’s goal** is to develop interdisciplinary research in the field of history, ethnology, art history, literary studies, linguistics and other disciplines to show the diversity and identity of the Ibero-American worldview. The Journal publishes articles in Russian, Spanish, Portuguese and English, which creates a unique platform for mutual knowledge and intercultural communication of two “frontier” civilizations: that of Russia and Ibero-America.

The Journal’s objectives are:

- To provide researchers with an open platform to publish the results of different scientific research on the history, ethnology and ethnography, culture, literature, art, languages of the countries of the Ibero-American world;
- To disseminate the publications of both renowned researchers and junior experts (articles, monographs) in the above-mentioned areas in the form of critical reviews;
- To invite both Russian experts and Ibero-Americanists from abroad to collaborate in order to share academic dialogue and intellectual debate on the study and interpretation of different phenomena of history, culture and the arts, literary and linguistic trends in the Ibero-American world.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Elena Astakhova, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editorial Board

Natalia Anikeeva, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Rafael Guzmán Tirado, Dr. of Philology, professor, University of Granada, Spain

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Nicolay Ivanov, Dr. of Philology, professor, MGIMO University, Russia

Victor Jefeits, Dr. of History, professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofia Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Sergey Khenkin, Dr. of History, professor, MGIMO University, Russia

Andrei Kofman, Dr. of Philology, Deputy Director of Research at the

Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Russia

Natalia Konstantinova, PhD (History), Head of the Center for Cultural

Studies at the Institute for Latin America of the Russian Academy of Sciences, Member of the Union of Theatre Workers of the Russian Federation

Irina Kryazheva, Dr. of Arts, State Institute for Art Studies, Russia

Marina Larionova, Dr. of Philology, associate professor, MGIMO University, Russia

Boris Martynov, Dr. of Political Sciences, professor, MGIMO University, Russia

Olga Masalova, PhD (History), associate professor, Kazan Federal University, Russia

Anna Morozova, Dr. of Cultural Studies, PhD (History of Art), associate professor, Saint Petersburg State University, Russia

Yulia Obolenskaya, Dr. of Philology, professor, Moscow State University, Russia

Ivan Popov, PhD (History), associate professor, MGIMO University, Russia

Irina Prokhorenko, Dr. of Political Sciences, Head of the Department of International Organizations and Global Political Regulation at the Institute of World Economy and International Relations, Russian

Academy of Sciences, Russia

Antonio Sánchez-Andrés, Dr. of Economics, professor, University of Valencia, Spain

Yakov Shemyakin, Dr. of History, Institute for Latin America, Russia

Larisa Tananaeva, Dr. of Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Russia

Maria Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

Olga Volosyuk, Dr. of History, professor, National Research University Higher School of Economics, Russia

EDITORIAL OFFICE

Editor-in-Chief

Elena V. Astakhova, PhD in History, associate professor, MGIMO University, Russia

Deputy Editor-in-Chief

Alexander Kozhanovsky, Dr. of History, Institute of Ethnography and Anthropology, Russian Academy of Sciences, Russia

Editor-in-Charge

Nikita A. Rostov, PhD (History), Russia

Associate Editors

Alexandra K. Valovskaya, MGIMO University, Russia

Aleksei V. Rodionov, MGIMO University, Russia

Secretary-in-Charge

Iana S. Dobroslavskaya, MGIMO University, Russia

Design, Desktop Publishing

Dmitriy E. Volkov, MGIMO University

Design of the cover: Rafael Barradas, «Gypsies», 1919, kindly offered by the National Museum of Visual Arts of Uruguay.

FOUNDER AND PUBLISHER

MGIMO University

МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ

В.Е. Бagno, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, научный руководитель Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Россия)

А.В. Баранов, доктор исторических наук, доктор политических наук, профессор КубГУ, Краснодар (Россия)

А.Х. Верду-ХOVER, доктор экономических наук, профессор, Университет Мигеля Эрнандеса, Аликанте (Испания)

В.М. Давыдов, член-корреспондент РАН, доктор экономических наук, профессор, научный руководитель ИЛА РАН (Россия)

С. Каменецкая, доктор филологии, Национальный автономный университет, г. Мехико (Мексика)

А.Ф. Кофман, доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе ИМЛИ РАН (Россия)

Р. дель Мораль, доктор филологии, Европейская ассоциация преподавателей испанского языка (Испания)

Х. де Ойос Пуэнте, доктор географии и истории, доцент, Национальный университет заочного обучения (Испания)

Л.С. Окунева, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой истории и политики стран Европы и Америки МГИМО МИД России, сопредседатель Ибероамериканского центра МГИМО МИД России (Россия)

А.А. Орлов, кандидат исторических наук, профессор МГИМО МИД России (Россия)

Л.К. Рибейру Престес, магистр искусств, журналист, режиссер документального кино, куратор ПЕН Клуба Бразилии (Бразилия)

М.М. Раевская, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой испанского языка факультета иностранных языков и регионоведения МГУ (Россия)

М.Г. Толоса Санчес, ведущий научный сотрудник Национального исследовательского центра истории искусств (Cenidiap) Национального института искусств (Мексика)

Р.Д. Флорес Арсила, доктор филологии, доцент, Национальный университет Колумбии, г. Богота (Колумбия)

Л.С. Хейфец, доктор исторических наук, профессор, СПбГУ (Россия)

А.В. Шестопал, доктор философских наук, профессор, МГИМО МИД России (Россия)

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий ВАК, в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ), LATINDEX

CONSEJO INTERNACIONAL DE EXPERTOS CIENTÍFICOS

Vsevolod Bagnó, Dr. en Filología, Miembro-Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, Director de Investigaciones del Instituto de Literatura Rusa (Casa Pushkin), Rusia

Andrei Baranov, Dr. en Historia, Dr. en Ciencias Políticas, catedrático de la Universidad Estatal de Kubán, Krasnodar, Rusia

Vladimir Davydov, Dr. en Economía, Miembro Correspondiente de la Academia de Ciencias de Rusia, catedrático, Director de Investigaciones del Instituto de Latinoamérica, Rusia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. en Filología, profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. en Historia y Geografía, profesor titular, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

Lazar Jeifets, Dr. en Historia, catedrático, Universidad Estatal de San Petersburgo, Rusia

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Andrei Kofman, Dr. en Filología, Director Adjunto de investigaciones del Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia

Rafael del Moral, Dr. en Filología, Asociación Europea de Profesores de Español, España

Ludmila Okuneva, Dra. en Historia, jefa del Departamento de Historia y Política de los países de Europa y América, Copresidenta del Centro Iberoamericano de la Universidad MGIOM, Rusia

Alexander Orlov, PhD (Historia), catedrático, Universidad MGIOM, Rusia

Luiz Carlos Ribeiro Prestes, Máster en Artes, periodista, director de cine, curador del PEN Club de Brasil, especialista en economía cultural, Brasil

Marina Raevskaya, Dra. en Filología, catedrática, jefa del Departamento de Español de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú, Rusia

Alexey Shestopal, Dr. en Filosofía, catedrático, Universidad MGIOM, Rusia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Investigadora Titular C del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas (Cenidiap) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

Antonio José Verdú-Jover, Dr. en Economía, catedrático, Universitat Miguel Hernández, Alicante, España

Esta revista está incluida en la Lista de ediciones científicas de impacto, revisada por pares, en conformidad con el clasificador de la Comisión Superior de Certificación de Rusia, LATINDEX

INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND EXPERT COUNCIL

Vsevolod Bagnó, Dr. of Philology, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russia

Andrei Baranov, Dr. of History, Dr. of Political Sciences, professor, Kuban State University, Krasnodar, Russia

Vladimir Davydov, Dr. of Economics, Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Research Director of the Institute for Latin America, Russia

Ruben Darío Flórez Arcila, Dr. of Philology, National University of Colombia, Bogotá, Colombia

Jorge de Hoyos Puente, Dr. of History and Geography, National University of Distant Education, Spain

Lazar Jeifets, Dr. of History, Professor, Saint Petersburg State University, Russia

Sofía Kamenetskaia, Dr. of Linguistics, Autonomous University of Mexico City, Mexico

Andrei Kofman, Dr. of Philology, Deputy Director of Research at the Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Russia

Rafael del Moral, Dr. of Linguistics, European Association of Professors of Spanish, Spain

Ludmila Okuneva, Dr. of History, Professor, Head of the Department of History and Politics of European and American countries, Co-President of the Iberoamerican Centre of MGIOM University, Russia

Alexander Orlov, PhD (History), Professor, MGIOM University, Russia

Luiz Carlos Ribeiro Prestes, Master of Arts, journalist, film director, curator of the PEN Club of Brazil, specialist in cultural economics, Brazil

Marina Raevskaya, Dr. of Philology, Professor, Head of the Department of Spanish Language at Moscow State University, Russia

Alexey Shestopal, Dr. of Philosophy, Professor, MGIOM University, Russia

María Guadalupe Tolosa Sánchez, Senior Researcher of the National Research Center for Art History (Cenidiap), National Institute of Arts, Mexico

Antonio Jose Verdú-Jover, Dr. of Economics, Professor, Miguel Hernández University, Alicante, Spain

The journal is included in the List of leading peer-reviewed scientific publications according to the classifier of the Higher Attestation Commission of Russia, LATINDEX

СОДЕРЖАНИЕ

<i>In memoriam</i> . Памяти Андрея Федоровича Кофмана (1954–2024)	8
От главного редактора	
Астахова Е.В.	
Представление номера	13
Иberoамерика: Музей, место встречи	
Интервью	
Aguerre E.	
Se puede contar a Uruguay a través del arte	
(Об Уругвае сквозь призму искусства)	19
Аналитическое эссе	
Pinto-Bazurco Mendoza R.	
Lima: ciudad criolla, ciudad mestiza	
(Лима: мозаика города)	35
Аналитическое эссе	
Пигарёва Т.И.	
Испания в зеркале музея Прадо	51
Исследовательская статья	
Ху Э.Д.	
Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды	72
Исследовательская статья	
Вихрева Н.В.	
Геометрия сакрального. Знаковая система бразильского художника Рубема Валентима	87
Исследовательская статья	
Панков Е.С.	
«Всё вернуть по адресам»: проблема репатриации музейных ценностей	
в отношениях Великобритании и стран Латинской и Карибской Америки	101
Исследовательская статья	
Королева А.А., Смольская Е.П., Давыдкин В.С., Новикова Л.Д.	
Образы культурного наследия в туристическом бренде Испании	126
Интервью	
Зотов В.Б., Данилюк В.С., Вихрева Н.В.	
Новый музей искусства России и стран Глобального Юга	153
Страницы истории дипломатии	
Исследовательская статья	
Ермолович Д.Н.	
К вопросу об установлении дипломатических отношений между Российской империей	
и Португальским королевством	164
Язык	
Исследовательская статья	
Гуров А.Н.	
Голоса прошлого, эхо настоящего: влияние индейских языков Латинской Америки	
на современный испанский язык	182
Исследовательская статья	
Kamenetskaia S.	
A fin de cuentas... Expresiones con números en el español de México	
(В конечном счёте... Выражения с числительными в мексиканском варианте испанского языка)	209
Рецензии	
Дементьев А.В.	
Монография «Испания. Современное нестабильное общество»:	
взгляд в прошлое и ключ к пониманию современных проблем страны	225
ДЛЯ АВТОРОВ	245

ÍNDICE

Andrey Kofman (1954–2024): <i>in memoriam</i>	8
<i>Editorial</i>	
Astakhova E.V. Presentación del número	13
Iberoamérica: Museo, lugar de encuentro	
<i>Entrevista</i>	
Aguerre E. Se puede contar a Uruguay a través del arte	19
<i>Ensayo analítico</i>	
Pinto-Bazurco Mendoza R. Lima: ciudad criolla, ciudad mestiza	35
<i>Ensayo analítico</i>	
Pigariova T.I. España en el espejo del Museo del Prado	51
<i>Artículo de investigación</i>	
Hu A.J. Juan de Arellano (1614–1676) y sus guirnaldas de flores	72
<i>Artículo de investigación</i>	
Vikhreva N.V. Geometría de lo sagrado. El sistema de signos del artista brasileño Rubem Valentim	87
<i>Artículo de investigación</i>	
Pankov E.S. «Poner las cosas en su lugar»: Repatriación de bienes culturales en las relaciones entre el Reino Unido y los países de América Latina y el Caribe	101
<i>Artículo de investigación</i>	
Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D. Imágenes del patrimonio cultural en la marca turística de España	126
<i>Entrevista</i>	
Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V. Un nuevo museo de arte de Rusia y del Sur Global	153
Historia de la diplomacia	
<i>Artigo de investigação</i>	
Ermolovich D.N. O estabelecimento das relações diplomáticas entre o Império Russo e o Reino de Portugal	164
Lengua	
<i>Artículo de investigación</i>	
Gurov A.N. Voces del pasado, ecos del presente: la influencia de las lenguas amerindias de América Latina en el español contemporáneo	182
<i>Artículo de investigación</i>	
Kamenetskaia S. A fin de cuentas... Expresiones con números en el español de México	209
Reseñas	
Dementiev A.V. La monografía «España. La sociedad actual inestable»: una mirada al pasado y la llave para entender los problemas actuales del país	225
PARA LOS AUTORES.....	245

CONTENTS

Andrey Kofman (1954–2024): <i>in memoriam</i>	8
<i>Editorial</i>	
Astakhova E.V. Presenting the Issue	13
Ibero-America: Museum, meeting place	
<i>Interview</i>	
Aguerre E. Uruguay Is Reflected in Its Art	19
<i>Analytical essay</i>	
Pinto-Bazurco Mendoza R. Lima: A Creole City, a Mestizo City	35
<i>Analytical essay</i>	
Pigariova T.I. Spain in the Mirror of the Museo del Prado	51
<i>Research article</i>	
Hu A.J. Juan de Arellano (1614–1676) and His Flower Garlands	72
<i>Research article</i>	
Vikhreva N.V. Geometry of the Sacred. The Symbol System of the Brazilian Artist Rubem Valentim	87
<i>Research article</i>	
Pankov E.S. «Putting it all back where it belongs»: Repatriation of Cultural Objects in the Relations between the UK and Latin American and Caribbean States	101
<i>Research article</i>	
Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D. Images of Cultural Heritage in the Tourism Brand of Spain	126
<i>Interview</i>	
Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V. A New Museum of Art of Russia and the Global South	153
History of Diplomacy	
<i>Research article</i>	
Ermolovich D.N. The Establishment of Diplomatic Relations Between the Russian Empire and the Kingdom of Portugal	164
Language	
<i>Research article</i>	
Gurov A.N. Voices of the Past, Echoes of the Present: The Influence of the Amerindian Languages of Latin America on Modern Spanish	182
<i>Research article</i>	
Kamenetskaia S. Summing It Up... Expressions with Numbers in Mexican Spanish	209
Book Reviews	
Dementiev A.V. The Monograph «Spain. Modern Unstable Society»: A Look Into the Past and the Key to Understanding the Pressing Problems of the Country	225
FOR AUTHORS	245

In memoriam. Памяти Андрея Федоровича Кофмана (1954–2024)

Не стало Андрея Федоровича Кофмана, крупнейшего российского латиноамериканиста, замечательного писателя и литературоведа, талантливого историка и художника. Для всех, кто знал Андрея Федоровича, — это огромная и невозполнимая потеря. Он был благородным и дорогим другом, помогал нашему журналу, писал для «Иberoамериканских тетрадей», и последняя его публикация состоялась в первом номере за этот 2024 год.

Будучи заместителем директора по научной работе ИМЛИ, заведующим Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, членом многочисленных редколлегий и диссоветов, Андрей Федорович продолжал писать увлекательные книги



по истории и культуре Латинской Америки, участвовать в конференциях и выступать с лекциями. В нем присутствовали требовательность и даже педантичность, но главным было его «моцартианское начало» в отношении к жизни, к людям, к науке и искусству.

Андрей Федорович был одним из главных специалистов по испаноязычным литературам Латинской Америки. Его докторская диссертация, а затем книга «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997) — важнейшее междисциплинарное историческое и культурологическое исследование, в котором сочетаются теоретический анализ и захватывающий поэтический рассказ.

Невозможно перечислить все книги, статьи и исследования Андрея Федоровича. Но призываем наших читателей взять в руки эти глубокие и увлекательные работы о разных сторонах истории и «человеческом театре» Конкисты: «Рыцари Нового Света» (2006), «Кортес и его капитаны» (2007), «Конкистадоры. Три хроники завоевания Америки» (2009), «Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности» (2012), «Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров» (2017), «Это стоило Перу!» (2022).



Коллеги по ИМЛИ называют научным подвигом выдающегося ученого, итоговым трудом его жизни вышедший в прошлом году фундаментальный «Словарь течений литературы XX века». В ИМЛИ Андреем Федоровичем был также задуман труд «В лабиринте национальных миров. Репрезентации национального характера в художественной литературе и в фольклоре», над которым работает коллектив авторов и в котором будут отражены его идеи латиноамериканского видения мира.

Прекрасный историк латиноамериканской литературы, Андрей Федорович всегда стремился сделать доступными для читателей сложные лабиринты произведений писателей Мек-

сики, Парагвая, Чили, Боливии, Венесуэлы, Колумбии и других стран. Не можем не упомянуть в этой связи программную статью Андрея Федоровича в первом номере «Ибероамериканских тетрадей» за 2023 год (««Что гринго здорово, то латиноамериканцу смерть...» Особенности выстраивания латиноамериканской картины мира»), когда журнал в рамках своего переформатирования объявил о задачах культурного осмысления процессов в странах ибероамериканского ареала. Прочтите эту статью! А также его интервью об истоках и эволюции латиноамериканского фольклора в третьем номере журнала за 2023 год. А в последней публикации об испанском и индейском городе (№ 1 журнала за 2024 г.), Андрей Федорович открывает видение многих сторон обыденной жизни людей Старого и Нового Света, культурных различий, межкультурных взаимодействий и взаимопроникновений. Город, до появления современных «глобальных городов», всегда был символом образа жизни народа. Уничтожение неприятельского города являлось залогом победы. На примере индейских городов и их завоевания в период



Конкисты, а также последствий этого завоевания наш выдающийся автор показал практические и мифологические составляющие первого столкновения цивилизаций в Новом Свете.

Путешественник и мечтатель Андрей Федорович не мог не быть художником. В свое время он выбирал, кем стать, — филологом или художником. Победила литература, но фольклорная экспедиция на Русский Север пробудила желание писать и красками, а затем уже художественные образы доколумбовой Америки вдохновили на разработку собственного стиля живописи. И эти картины участвовали в выставках в Москве и за границей — в Испании, Мексике, Бразилии.

Темы исследований Андрея Федоровича не были замкнуты, они были обращены в перспективу последующего междисциплинарного гуманитарного знания, обогащенного новыми открытиями и выводами. Настоящий ученый никогда не уходит из жизни. Он оставляет книги и продолжает через них жить и разговаривать с учениками, последователями, преемниками.

Добрый, мягкий, скромный, с тонким чувством юмора, необычайно талантливый человек, ученый и художник в главном смысле этих слов, Андрей Федорович Кофман будет всегда с нами.

Andrey Kofman (1954–2024): *in memoriam*

Ha tomado la senda de la eternidad el Dr. Andrey Fiódorovich Kofman, insigne estudioso ruso, gran conocedor de la cultura española e latinoamericana. Fue, a la vez, escritor y crítico literario, historiador y artista de gran talento. Su partida deja una herida abierta e irreparable en los corazones de todos aquellos que lo conocieron; fue un amigo noble y muy querido. Ayudó como pudo a nuestros «Cuadernos Iberoamericanos» (CI) y escribió más de una vez para dicha edición; y la última vez que un estudio suyo era publicado en nuestra revista fue en el no. 1 del corriente año 2024.

Y mientras cumplía los múltiples deberes de vicedirector del Instituto Nacional de Literatura Universal (INLU), jefe de la Sección de Literaturas Modernas de Europa y América, vocal de incontables Consejos de Redacción, el Dr. Kofman continuó escribiendo fascinantes estudios de historia y cultura de América Latina, participando en encuentros científicos e impartiendo conferencias. Eran características de él un alto grado de exigencias para con los colegas y para consigo mismo y un esmerado perfeccionismo, pero lo que era fundamental era su actitud idealista y poetizadora hacia la vida, las personas, la ciencia y el arte.

El Dr. Andrey Kofman figuraba entre los principales expertos en materia de literaturas hispanoparlantes de las Américas. Su tesis doctoral, luego hecha un libro, «Visión artística latinoamericana del mundo» (1997) constituyó un importantísimo estudio interdisciplinario, histórico y cuturológico a la vez, que combina un profundo análisis teórico y una cautivante narrativa poética.

Es imposible enumerar todos los libros, artículos y ensayos publicados por Andrey Kofman. Pero antes que nada recomendamos a nuestros lectores que echen mano de sus profundas y fascinantes investigaciones en que analiza las diversas facetas del curso y del «teatro humano» de la Conquista, a saber: «Los caballeros del Nuevo Mundo» (2006), «Cortés y sus capitanes» (2007), «Los conquistadores: tres crónicas de la conquista de América» (2009). Cabe mencionar también «El conquistador español: de la narrativa a una reconstrucción de la personalidad» (2012), así como «Bajo el patronazgo de Santiago. La Conquista española de América y los destinos de los conquistadores» (2017) y por último, «Valió un Perú» (2022).

Sus colegas del INLU destacan la magna realización científica, y obra culminante de toda su vida, el fundamental «Diccionario de las corrientes literarias del siglo XX» publicado el pasado año 2023. Y también, mientras trabajaba en el Instituto, concibió una monografía que iba a ser titulada «En el laberinto de los mundos nacionales. Representación de caracteres nacionales en el folclore y las creaciones literarias», obra que reunió como autores a todo un grupo de expertos y en que van a ser plasmadas las ideas generadas por A. Kofman sobre la visión del mundo iberoamericana.

Un excelente historiador de las literaturas de América Latina, el Dr. Andrey Kofman procuró siempre llevar al conocimiento de sus lectores los intrincados laberintos de la creación literaria de escritores mexicanos, paraguayos, chilenos, bolivianos, venezolanos, colombianos y otros del continente. Y en ese contexto debemos hacer mención del artículo programático de Andrey Kofman publicado en «Cuadernos iberoamericanos» en 2023, no. 1 («Particularidades de la construcción de la visión del mundo latinoamericana»). ¡Recomendamos a nuestros lectores que lean ese artículo! Así como la entrevista (publicada en CI, № 3, 2023) en que habló de los orígenes y la evolución del folclore latinoamericano. Y en la última publicación de su vida (CI, № 1, 2024) Andrey Kofman da a conocer su concepción innovadora de los diversos aspectos de la vida cotidiana de la gente del Viejo y el Nuevo Mundo, de sus diferencias culturales y de su interacción y penetración recíprocas de ese espacio vital. Al citar el ejemplo de las ciudades indígenas del periodo de la Conquista y las consecuencias que esta tuvo, el ilustre autor desenvuelve un amplio panorama de aspectos materiales y mitológicos de la primera confrontación de civilizaciones que tuvo por teatro el Nuevo Mundo.

Andrey Kofman nació para ser artista. En su día, tuvo que optar por uno de dos caminos: ser un hombre de letras o un pintor. En aquella ocasión la filología salió ganadora, pero bastó una expedición folclórica al Norte ruso para que se impulsiera el deseo de dejar constancia de lo visto y vivido haciendo uso de los colores. Y mucho más tarde, las imágenes visuales de la América precolombina lo inspiraron a ir ideando su estilo propio, original, de pintura.

Los estudios realizados por el Dr. Kofman no se cierran en sí. Al contrario, tienen la mira puesta en futuro, serán enriquecidos de nuevos descubrimientos e ideas. El que es un sabio de verdad nunca abandona este mundo: deja en él sus libros y continúa viviendo en sus alumnos, seguidores y sucesores.

Hombre comprensivo, sensible, receptivo y discreto, dotado de un refinado sentido de humor y de talante creador, sabio y artista en pleno sentido de estas palabras, nuestro gran amigo Andrey Kofman permanecerá por siempre con nosotros y entre nosotros.

Дорогие читатели!



Главная тема этого номера нашего журнала — «Музей, место встречи». Музей связан с пространством и временем, вечными категориями, в которых мы существуем и которые служат сценой «человеческого театра» и исторических событий.

Как пространство музей — это собрание коллекций, артефактов, картин и скульптур, предметов наследия. Пространство музея служит площадкой общения, узнавания, коммуникации не только искусства и человека, но и человека с человеком, то есть происходит Встреча между различными общностями и этносами, разными поколениями, территориальными и иными субкультурами. Современный музей — это еще и демонстрация всевозможных проектов: выставочных, образовательных, социокультурных, информационных, цифровых.

А время — оно вообще неразрывно связано с Музеем, ведь именно Музей — хранитель и транслятор пластов исторического и культурного достояния, а музеи наших дней обращены еще и в будущее.

Пространство и время в искусстве приобретают особые измерения. С этими категориями в истории эстетики связана классификация видов искусства, их разделение на пространственные и временные. К пространственным обычно относят архитектуру, декоративно-прикладное искусство, изобразительное искусство и фотографию. Временные искусства — музыка и литература. Есть и пространственно-временные формы творчества, которые присутствуют одновременно и в пространстве, и во времени, — театр, кино, хореография и слово. Эти классификации, конечно, условны. Важно, что только в единении всех этих форм творчества раскрывается полная картина мира.

Выбирая тему Музея и Встречи, редакция стремилась привлечь к сотрудничеству наших зарубежных коллег, поскольку одна из задач «Иberoамериканских тетрадей» — участие в культурной дипломатии, межкультурное взаимодействие и взаимоузнавание.

В интервью с директором Национального музея визуальных искусств Уругвая г-ном Энрике Агерре говорится об особом значении искусства в изучении истории страны, а также о роли государства в сохранении культурного наследия, поддержке музейных проектов. Нашим читателям будет интересно ознакомиться с картинами именитых уругвайских художников, которые работали в универсальном и национальном контекстах.

Перуанский ученый Рикардо Пинто-Басурко Мендоса из Института им. Рауля Порраса Барренечеа, Центра высших перуанских исследований Национального университета Сан-Маркос рассказывает об истории Лимы, города-пространства-музея под открытым небом, где присутствует мозаика рас, доколумбовых культур и креольских традиций, что в совокупности создает неповторимый облик города, который продолжает развиваться и обращен в будущее с опорой на собственное культурное наследие.

Увлекательное, в то же время аналитическое эссе известной российской испанистки Татьяны Пигарёвой из Института Сервантеса представляет рассказ об уникальных чертах Музея Прадо в Мадриде, который, конечно, является главным хранилищем культурного кода Испании, смысла и судьбы *hispanidad*. Коллекция Прадо — зеркало истории страны, истории мирового искусства, пересечения цивилизаций. В наши дни музей стал своего рода «светским собором», местом международного паломничества, масштабных проектов и выставок-блокбастеров.

Сравнение краткости и эфемерности человеческой жизни с жизнью цветов — таков смысл творчества испанского художника XVII века Хуана де Арельяно. Об этом пишет в исследовательской статье аспирантка Института истории Санкт-Петербургского государственного университета Элис Джохан Ху. Цветочные гирлянды и корзины цветов, изображения, столь популярные в эпоху барокко, воспринимались как послание о том, что жизнь, как и красота и пышность цветов, может быть прекрасной, но быстротечной.

Визуальный код афробразильского культа кандомбле отражен в уникальной знаковой системе бразильского художника Рубема Валентима, который работал в форме геометрической абстракции, привязанной к африканским культам и народному искусству Бразилии. Об этом рассуждает в своем исследовании искусствовед Наталья Вихрева.

Молодой исследователь Евгений Панков анализирует проблему репатриации музейных ценностей в отношениях Великобритании и стран Латинской и Карибской Америки, которая будет обостряться по мере формирования полицентричного международного порядка и роста суверенизации стран региона.

В статье культуролога Алины Королевой и ее соавторов на примере Испании рассматриваются образы наследия, его функции и значение для формирования привлекательного образа территории, в том числе и как туристической дестинации. В эмпирической части исследования проанализированы рекламные ролики, посвященные визуальным образам Испании, а также ее нематериальному достоянию.

Завершая тему Музея, публикуем беседу с руководством нового федерального музея, который создается на юге России и будет местом собирания русского искусства второй половины XX – начала XXI в. и искусства стран

Глобального Юга. В коллекции этой галереи будут впервые представлены культурные явления и работы современных художников стран Латинской и Карибской Америки.

Языки коренных народов Латинской Америки, ставшие частью исторического и культурного наследия, не только отражают многовековые традиции и мировоззрение народов региона, но и оказывают непосредственное влияние на грамматическую структуру и лексический строй испанского языка. Филолог Андрей Гуров описывает процессы взаимодействия между испанским языком и автохтонными субстратами, которые привели к сложным языковым интерференциям и появлению национальных вариантов испанского языка в Латинской Америке.

Софья Каменецкая, исследователь-лингвист из Национального автономного университета Мехико, продолжает эту тему, рассматривая фразеологизмы с использованием количественных и порядковых числительных в мексиканском варианте испанского языка, что делает повседневную речь мексиканцев богатой и выразительной.

В разделе «Страницы истории дипломатии» представлена статья российского дипломата и эксперта Историко-документального департамента МИД России Дмитрия Ермоловича о причинах и факторах установления дипломатических отношений России с Португалией, которым в 2024 году исполняется 245 лет.

Алексей Дементьев, доцент МГИМО, представляет читателям монографию известного российского политолога-испаниста С.М. Хенкина «Испания. Современное нестабильное общество», которая была опубликована в 2023 г.

В заключение напоминаем нашим коллегам и авторам, что следующий номер журнала будет посвящен теме «Традиции», причем не только в этнологическом и этнографическом контексте, но и традициям литературным, театральным, музыкальным и другим: тема сама по себе — неисчерпаема. Статьи принимаются до 10 августа.

Читайте «Ибероамериканские тетради»!

Елена Астахова,
главный редактор журнала

¡Estimados lectores y lectoras!

El tema principal de este fascículo es «Museo, lugar de encuentro». El Museo está relacionado con el Espacio y el Tiempo, eternas categorías en las que existimos y que son escenario del teatro humano y de sucesos históricos.

Como Espacio, un museo es el lugar que recoge colecciones, artefactos, pinturas y esculturas, objetos del patrimonio artístico. El espacio museístico sirve de plataforma para conocer, dialogar, comunicarse, y esta comunicación se realiza no sólo entre el arte y el hombre, sino también entre la gente que visita este museo, es decir, se produce el Encuentro entre personas, comunidades y etnias, diferentes generaciones, distintas subculturas territoriales y de otro tipo. Un museo moderno es también el área de diversos proyectos: educativos, socioculturales, informativos, digitales.

El Museo pertenece al Tiempo, porque guarda e interpreta el legado histórico y cultural, transmite el pasado y el presente y también mira al futuro.

El Espacio y el Tiempo en el arte adquieren dimensiones especiales. En la historia de la estética, estas categorías se usan en la clasificación de los tipos de arte: espaciales y temporales. Las artes espaciales suelen incluir la arquitectura, las artes decorativas y aplicadas, la pintura y la fotografía. Las artes temporales son la música y la literatura. Hay formas de arte espaciales y temporales que están interrelacionadas: el teatro, el cine, la coreografía y la literatura también. ¡Son clasificaciones convencionales! Lo importante es que solo en el conjunto de todas estas formas de la creatividad humana se revela la imagen completa del mundo.

Al elegir el tema del Museo y del Encuentro, nuestro equipo contó con la coparticipación de nuestros colegas de los países de Latinoamérica, ya que una de las tareas de la revista «Cuadernos Iberoamericanos» es promover la diplomacia cultural, la colaboración intercultural y el reconocimiento mutuo.

Presentamos la entrevista con el Sr. Enrique Aguerre, Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay, en que el eminente dirigente del Museo habla de la importancia del arte en los estudios de la historia nacional, así como del papel del Estado en la preservación del patrimonio cultural y su apoyo a las obras creativas y a los proyectos museísticos. A nuestros lectores, sin duda, será de vivo interés conocer la pintura de destacados artistas uruguayos que trabajaron en contextos universales y nacionales.

El académico peruano Ricardo Pinto-Bazurco Mendoza, del Instituto Raúl Porras Barrenechea, Centro de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuenta la historia de Lima, una ciudad-museo, donde un mosaico de razas, culturas precolombinas y tradiciones criollas crea un retrato único de una ciudad que sigue evolucionando y mira al futuro basándose en su propia herencia cultural.

Un fascinante, a la vez que analítico, ensayo de la célebre hispanista rusa Tatiana Pigariova, coordinadora general del Instituto Cervantes, considera las singularidades del Museo del Prado en Madrid, que es, por supuesto, el principal depositario del código cultural de España, el sentido y el destino de la Hispanidad. La colección del Prado es un espejo de la historia nacional, de la historia del arte mundial, del cruce de civilizaciones. En la actualidad, este museo se ha convertido en una especie de una «catedral laica», un lugar de peregrinación internacional, de proyectos y de exposiciones de gran éxito.

Comparar lo breve y lo efímero de la vida con la vida de las flores: éste es el enfoque de la obra del artista español del siglo XVII Juan de Arellano. La estudiante de posgrado Alice Joan Hu, del Instituto de Historia de la Universidad Estatal de San Petersburgo, escribe sobre ello en su artículo de investigación. Las guirnaldas florales y las cestas de flores, imágenes tan populares en la época barroca, transmitían el mensaje de que la vida, como la hermosura y la exuberancia de las flores, puede ser bella pero fugaz.

El código visual del culto afrobrasileño del candomblé se refleja en el singular sistema de signos del artista brasileño Rubem Valentim, que trabajó en el marco de abstracción geométrica vinculada a los cultos africanos y al arte popular brasileño. La historiadora del arte Natalia Vikhreva examina en su estudio la creatividad de este pintor singular.

El joven investigador Evgeni Pankov analiza la cuestión de la repatriación de objetos de arte latinoamericanos que se encuentran en los museos británicos considerando que este problema se agudizará en el contexto de una nueva configuración policéntrica del orden internacional y la creciente soberanía de los países de la región.

En el artículo de la culturóloga Alina Koroleva y sus coautores se examinan las imágenes visuales y textuales del patrimonio nacional de España, sus funciones e importancia para la formación de una imagen atractiva del territorio como destino turístico. La parte empírica del estudio presenta los anuncios publicitarios.

Concluyendo el tema del Museo, publicamos una conversación con la dirección de un nuevo museo federal, que se está creando en el sur de Rusia y que será un lugar de encuentro para el arte ruso de la segunda mitad del siglo XX – principios del XXI y el arte de los países del Sur Global. La colección de esta innovadora galería de artes recogerá, por primera vez en Rusia, las obras y otros fenómenos culturales de los artistas contemporáneos latinoamericanos y caribeños.

Las lenguas autóctonas de los países de América Latina que son, sin duda, parte del patrimonio lingüístico mundial, no sólo reflejan tradiciones y cosmovisiones centenarias de los pueblos de la región, sino que influyen directamente en la estructura, la gramática y el léxico del idioma español. El filólogo Andrey Gurov describe los procesos de interacción entre el español y los sustratos originarios que han dado lugar a complejas interferencias lingüísticas y a la aparición de variantes nacionales del español en América Latina.

Sofía Kamenetskaia, Dra. en Lingüística, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de la Ciudad de México, continúa elaborando el tema examinando las expresiones fraseológicas que utilizan numerales cuantitativos y ordinales en la variante mexicana del español, las que hacen rica y expresiva el habla cotidiana de los mexicanos.

En la sección «Páginas de la historia de la diplomacia» presentamos un artículo de Dmitry Ermolovich, diplomático ruso y experto del Departamento Histórico y Documental del Ministerio de Asuntos Exteriores de Rusia, sobre las causas y los factores del establecimiento de las relaciones diplomáticas entre Rusia y Portugal, que en 2024 cumplen 245 años.

El Dr. Alexei Dementiev hace una reseña crítica de la monografía preparada por el conocido politólogo e investigador ruso Serguei Khenkin, «España. La sociedad actual inestable», que fue publicada en 2023.

Para concluir, recordamos a nuestros colegas y autores que el próximo número de la revista (que se publicará a finales de septiembre de 2024) estará dedicado al tema «Tradiciones», no sólo en contextos etnológico y etnográfico, sino también abarcando las tradiciones literarias, teatrales, musicales y de otro tipo: este tema es inagotable.

¡Invitamos a los expertos, investigadores y amigos de la revista a colaborar con «Cuadernos Iberoamericanos»!

Elena Astakhova,
Directora de la revista

Se puede contar a Uruguay a través del arte

© Aguerre E., 2024

Enrique Aguerre, Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay.
11200, Uruguay, Montevideo, avenida Tomás Giribaldi, 2283
E-mail: director@mnav.gub.uy

Resumen. Creado por la ley de 1911, el Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay abrió sus puertas al público en 1914. Actualmente, el Museo cuenta con unas 7.000 obras que reflejan sus rasgos especiales, ya que funge de Museo de Bellas Artes, de Museo de Arte Moderno y de Museo de Arte Contemporáneo. A través de diferentes muestras, el Museo hace conocer la riqueza del patrimonio artístico uruguayo exponiendo la obra de tales artistas destacados como Juan Manuel Blanes y Pedro Figari, Petrona Viera y Carlos Páez Vilaró. Los primeros pintores y pintoras uruguayos comenzaron a surgir desde más o menos 1850, donde empezó la producción nacional que en aquel entonces tenía un estrecho vínculo con Europa. En Uruguay el respaldo del Estado siempre ha sido fundamental para contribuir a la formación de los artistas y fortalecer el patrimonio cultural apoyando las exposiciones de los artistas uruguayos en los museos del país y en el exterior. La característica principal que aporta el Museo Nacional de Artes Visuales radica en que se puede contar a Uruguay a través del arte y dispone de grandes obras de maestros universales, pero sobre todo latinoamericanos.

Palabras clave: Museo Nacional de Artes Visuales, arte uruguayo, artes visuales, historia de Uruguay, arte latinoamericano

Para citar: Aguerre E. (2024) Se puede contar a Uruguay a través del arte, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 19–34. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-19-34

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Agradecimientos: El equipo editorial de la revista agradece la colaboración del Embajador de la Federación de Rusia en la República Oriental del Uruguay Andrey Budaev, ya que gracias a su cooperación fue posible esta entrevista. Agradecemos también al Dr. Ismael Blanco por preparar y tomar la entrevista a petición de «Cuadernos Iberoamericanos».

Об Уругвае сквозь призму искусства

© Агерре Э., 2024

Энрике Агерре, директор Национального музея визуальных искусств Уругвая.
11200, Уругвай, Монтевидео, проспект Томаса Гирибальди, 2283
E-mail: director@mnav.gub.uy

Аннотация. Национальный музей визуальных искусств Уругвая, основанный в соответствии с указом 1911 г., был открыт для публики в 1914 г. На сегодняшний день его коллекция насчитывает около семи тысяч работ, которые отражают уникальные черты музея, сочетающего произведения классической живописи и современного искусства. Организованные музеем выставки знакомят зрителя с богатством уругвайского художественного наследия, в первую очередь с работами таких выдающихся деятелей искусства, как Хуан Мануэль Бланес и Педро Фигари, Петрона Вьера и Карлос Паэс Вильяро. Уругвайские художники начали работать в национальном стиле примерно с 1850 г. — тогда зародилась национальная живопись, сформировавшаяся под сильным влиянием европейского искусства. В Уругвае государство всегда стремилось оказывать поддержку художникам, содействовать их обучению, сохранять культурное наследие народа, поощрять развитие музеев и организацию выставок по всей стране и за рубежом. Особенность музея в том, что представленные в нём предметы искусства, словно зеркало, отражают историю Уругвая, а в коллекции представлены работы художников из разных стран, в первую очередь, из государств Латинской Америки.

Ключевые слова: Национальный музей визуальных искусств, уругвайское искусство, изобразительное искусство, история Уругвая, латиноамериканское искусство

Для цитирования: Агерре Э. (2024) Об Уругвае сквозь призму искусства. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 19–34. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-19-34

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Благодарность: Редакция выражает благодарность Послу Российской Федерации в Восточной Республике Уругвай Андрею Владимировичу Будаеву за содействие в организации этого интервью.

Мы также благодарим д-ра Исмаэля Бланко за подготовку и проведение интервью.

Uruguay Is Reflected in Its Art

© Aguerre E., 2024

Enrique Aguerre, Director of the National Museum of Visual Arts of Uruguay.
11200, Uruguay, Montevideo, Tomás Giribaldi Avenue, 2283
E-mail: director@mnav.gub.uy

Abstract. Founded by a decree in 1911, the National Museum of Visual Arts of Uruguay was officially opened in 1914. Currently, the Museum has about 7,000 works that make it a remarkable place as it combines the features of a Museum of Fine Arts, a Museum of Modern Art and those of a Museum of Contemporary Art. Different exhibitions the Museum organizes pay homage to Uruguay's rich artistic heritage by exposing visitors to the work of such renowned artists as Petrona Viera and Carlos Páez Vilaró, Juan Manuel Blanes and Pedro Figari. It was around 1850 that Uruguayan painters truly discovered the national artistic style, which at the time had a strong European influence. The state has always played a key role in supporting aspiring artists and promoting Uruguay's cultural heritage by helping organize exhibitions by Uruguayan artists throughout the country and abroad. One of the greatest things about the National Museum of Visual Arts is that Uruguay is reflected in its art. In addition, the museum's collection includes outstanding works from different countries, especially those by Latin American artists.

Keywords: National Museum of Visual Arts, Uruguayan art, visual arts, history of Uruguay, Latin American art

For citation: Aguerre E. (2024) Uruguay Is Reflected in Its Art, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 19–34. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-19-34

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Acknowledgments: The editorial team expresses their gratitude to Andrei Budaev, Ambassador of the Russian Federation to the Oriental Republic of Uruguay for helping to organize this interview.

We also kindly thank Dr. Ismael Blanco for preparing and conducting the interview.

A modo introductorio

Tuve el honor de mantener esta cordial entrevista con el Director del Museo Nacional de Artes Visuales, Sr. Enrique Aguerre, persona de larga trayectoria y un profundo conocedor de las obras que atesora el museo, difundiendo el arte nacional en el mundo en diversas muestras en las que ha participado.

Me gustaría compartir con ustedes algunas impresiones personales del lugar en el que se encuentra emplazado el ahora llamado Museo Nacional de Artes Visuales, el más importante museo de arte de Uruguay.

El edificio del Museo es una verdadera obra de arte en sí misma, ya que se trata de una estructura con desarrollo preponderantemente horizontal, con una estética frontal armoniosa y ornamentada en su parte frontal vidriada, con una combinación de colores a lo Mondrian. El conjunto a simple vista — desde la perspectiva de una persona que no es experta en arte, ni mucho menos, como es mi caso —, se percibe diseñada con un concepto moderno y funcional, que invita a acercarse al lugar, generando la curiosidad de cualquier transeúnte que lo avisa, que sin lugar a dudas se verá tentado a ingresar a ver de que se trata dicho espacio.

No es un detalle menor, que el museo se encuentre ubicado en un bonito barrio de áreas verdes denominado «Parque Rodó», ubicado a metros del mar en la ciudad de Montevideo, convirtiéndose éste, en un espacio armonioso más del paisaje.

La remodelación del edificio se inició en la década de los años setenta y estuvo a cargo de su diseño el arquitecto italiano nacionalizado argentino **Clorindo Testa**, gran exponente latinoamericano del «arte brutalista», corriente generada a partir de la posguerra, caracterizada por el uso de materiales austeros y sencillos como el hormigón y elementos estructurales fuertes. Sin embargo, la obra impresiona como una suave estructura que se acopla y mimetiza en el conjunto.

A este bello diseño edilicio, se le añade además un plus como lo es el extenso jardín frontal, el cual fue diseñado en el año 1990 por el arquitecto **Leandro Silva Delgado** — paisajista y pintor uruguayo — de amplia trayectoria internacional, quien recibió formación académica en Francia. Posteriormente residió en España, donde trabajó como paisajista, interviniendo en interesantes proyectos tales como la restauración del Jardín Botánico de Madrid y los jardines de la Torre Picasso.



Fachada del Museo Nacional de Artes Visuales¹

¹ Fuente: página web del museo. URL: <https://mnav.gub.uy/>

Dicho profesional de las artes trabajó conjuntamente con el arquitecto **Fernando Fabiano** y ambos proyectaron el diseño de este hermoso espacio verde del Museo de Artes Visuales con mucha sensibilidad artística, transformando el entorno del edificio en un lugar muy atractivo para recorrer.

Desde el acceso a las instalaciones — en la parte frontal de museo — se puede apreciar un extenso jardín decorado con diversas especies vegetales, plantas y arbolado, vegetación que en su conjunto añade un toque de frescura al edificio.

En una parte lateral del jardín se alza un curioso Pabellón de Cristal, también diseñado por los paisajistas citados, que ensambla a la perfección con el concreto del edificio, los colores de la fachada y el verde del entorno, creando una sensación armoniosa que me resultó impactante.



*Joaquín Torres García. Monumento cósmico. 1939.
Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay*

Al jardín se le fueron incorporando además en el correr de los años algunas esculturas de connotados artistas nacionales; actualmente se encuentran entre otras: el «Monumento Cósmico» de **Joaquín Torres García** de 1939, obra de importante tamaño realizada en granito rosado que se alza majestuosa sobre el jardín; también está el «Altar del Monte Criollo» de **Rimer Cardillo**, otro destacado escultor nacional, cuya obra fue realizada en madera, hierro y zinc con troncos y ramas de árboles autóctonos; finalmente, una tercera obra que me interesa destacar, es «Overlock», realizada en el año 1991, siendo esta una escultura diseñada por un amigo, con quien compartimos muchas amenas charlas, como lo es el famoso escultor uruguayo de renombre internacional **Octavio Podestá**. Una de sus maravillosas y monumentales obras está decorando el entorno del museo, ya que

su estética es inigualable. En su obra el escultor utiliza materiales en su mayoría reciclados, tales como el aluminio, el hierro y la madera, que se alzan solemnes en diversos e innumerables espacios verdes de nuestro país.

En suma, en este relato les invito a que cuando visiten nuestro país, vayan al Museo Nacional de Artes Visuales, ya que es un espacio cultural memorable, no solo por el tesoro artístico patrimonial que alberga y que resume la historia de nuestro país a través del arte, sino además por la condición humana de su Director y del personal, todo lo que en su conjunto hacen que su visita se torne inolvidable.

Ismael Blanco Martino, Dr. en Derecho y Ciencias Sociales



*El Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay
Sr. Enrique Aguerre e Ismael Blanco Martino,
Dr. en Derecho y Ciencias Sociales*

El Director del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay Sr. Enrique Aguerre, sostiene que el respaldo del Estado es fundamental para el arte tanto en su promoción local como en el exterior. En un extenso diálogo nos contó diferentes aspectos sobre la historia de la institución y los diferentes artistas que se pueden encontrar en él.

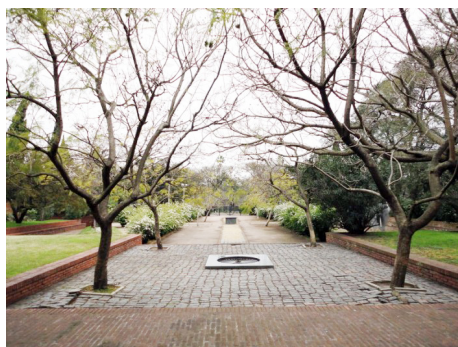
— *¿Cuándo se fundó? ¿Cuáles son etapas de su formación?*

— Se crea por la ley de 1911, separando en tres lo que era el viejo Museo Nacional. Se creó el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico y Archivo de la Nación y el Museo de Historia Natural. Estas tres grandes colecciones formaban el Museo Nacional, que estuvo alojado muchos años en el ala izquierda del Teatro Solís. El entonces Museo Nacional de Bellas Artes, tuvo como primer director a Domingo Laporte (1855–1928), nace en 1911 y abre sus puertas al público en 1914. Al momento de abrir tenía un acervo de 232 obras que vienen del viejo Museo Nacional. Actualmente, estamos en unas 7.000 obras. Hubo varias reformas. La más significativa fue en los años 1950 y la última de los 1970, por parte del gran arquitecto Clorindo Testa (1923–2013). Es un arquitecto adherido a la corriente brutalista del arte, mucho cemento. Él decía «yo no hago ventanas, hago agujeros en las paredes». Trabajó en la última formulación de la entrada que era por el callejón, en la intersección de 21 de septiembre y Gonzalo Ramírez y se creó en 1990 el parque donde está el monumento de Torres García (1874–1949) que se trajo en el 1974 por los 100 años de nacimiento de este. Actualmente, hay una escultura de Rimer Cardillo (n. 1944) y otra de Octavio Podestá (n. 1929). El jardín es de Leandro Silva Delgado (1930–2000), un paisajista y artista salteño que es el responsable también de los jardines en Sevilla de los Reyes de España y la última reformulación del Jardín Botánico de Madrid. Ese espacio se continúa con el Parque Rodó y hemos hecho, en conjunto, estas galerías a cielo abierto.

— *¿Qué aspectos del arte nacional el Museo investiga o considera relevantes investigar?*

— Básicamente, podemos decir que el museo, por ley, tiene que contribuir a la cultura nacional a través de las artes plásticas y visuales. Este museo tiene unas características especiales que mantuvo hasta hace relativamente poco y es que funge de Museo de Bellas Artes, de Museo de Arte Moderno y de Museo de Arte Contemporáneo. En los últimos 10 años se creó el Espacio de Arte Contemporáneo en la ex cárcel de Miguelete. Lo contemporáneo se trasladó para allí e incluso el Premio Nacional que se hacía aquí se traslada a ese espacio. No obstante, trabajamos en conjunto. Aquí hay más de 500 obras de arte contemporáneo, sobre todo los últimos premios y otras obras con las que se nutre la colección del museo.

Al museo entran obras de tres formas. Una es por compra a través de la Comisión Cultural del Patrimonio de la Nación, con quien nos ponemos en comunicación para ver la disponibilidad de fondos y marcamos cuáles son las obras



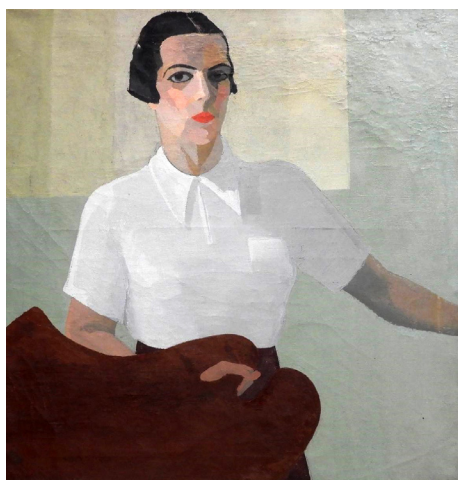
El jardín del Museo Nacional de Artes Visuales²

² Fuente: página web del museo. URL: <https://mnav.gub.uy/>

que el Museo necesita para ir completando la colección de determinados artistas. La compra puede ser directa o por subasta dónde el Estado compra con el último precio subastado. Por utilizar este sistema a veces nos aplauden y otras no. Pero ahora son más los aplausos porque la gente tomó conciencia de que esas obras son patrimonio de todos. Otra vía son las donaciones (que se evalúa su ingreso) y legados, dónde también se decide su ingreso o no. Esto es debido a que tenemos un límite físico. Un tema es las condiciones de guarda, que se trata de los sistemas de humedad, entre otros. No es lo mismo el papel, que una acuarela de los artistas viajeros de 1830. Se necesitan entonces medidas de conservación específicas. No podemos decir que sí a todos, porque justamente si algo caracteriza a un museo es el recorte que hace basado en ese concepto. Nosotros tenemos identificado quiénes son los artistas más importantes de nuestro país. Tenemos obras de artistas no solo uruguayos, sino de otras procedencias, que trabajaron en Uruguay, desde 1850 hasta hoy, como ser argentinos o hasta lituanos, que trabajaron en Uruguay.

— *¿Qué destaca de la perspectiva de género en el arte?*

— Con perspectiva de género hicimos en el año 2020, antes de la pandemia, una muestra de artistas mujeres, que estuvieron opacadas durante su vida artística. Una de ellas fue Petrona Viera (1895–1960) que estaba considerada una artista menor por los críticos de arte de esa época y a partir de las curaciones que hizo María Eugenia Grau y otra curadora invitada Verónica Panela, descubrimos que era un artista central de la segunda mitad del siglo XX. Hicimos la exposición y fue un éxito. En la sala dos del museo, hay una gran obra de Petrona Viera que restauramos durante ocho años con el Taller Nacional de Restauración. Tenemos 1.000 obras de Petrona Viera. Su obra estuvo recorriendo el país, visitando la ciudad de Minas y ahora va a Maldonado, ya siempre se debe recordar que somos el Museo Nacional y no de Montevideo. También la muestra de Petrona Viera fue al exterior y está en gira desde hace dos años. Visitó la República Dominicana, dónde fue un éxito, el Museo de Bellas Artes de Santiago en Chile al cual concurrieron 100 mil personas, el Museo de Washington, el Museo Nacional de México y ahora está cerrando en la Casa Museo de Diego Rivera de la ciudad de Guanajuato. Fue la mamá de Petrona Viera que cuando esta muere en 1960, dona casi mil obras y entran al Museo de Bellas Artes. Después hemos adquirido otras más.



Petrona Viera. Autorretrato. 1925³

³ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

— *¿Qué características tiene que tener una obra, como para que ustedes digan esta obra vale la pena que esté en el Museo de Artes Visuales?*

— Al momento de indicar qué artista vamos a comprar, no lo hacemos con una obra de Petrona Viera, ya que tenemos 1.000 de esta. Lo hacemos con artistas fundamentales que no tenemos o ninguna obra o una sola. Ese es el principal criterio. Después empezamos a completar, si es artista que tiene periodos. Queremos hacer ahora una exposición de Carlos Páez Vilaró (1923–2014). Uno de sus periodos más fuertes fue en los años 50 y 60 del siglo pasado. Es muy difícil conseguir esas obras, pero si sale a la venta o hay un ofrecimiento, lo queremos porque es un artista que no está bien representado en la colección.



Petrona Viera. Composición⁴

— *¿Si usted tuviera que definir un estilo o una corriente, como definiría el estilo de Carlos Páez Vilaró?*

— Acá hay algo que hay que evitar, que no siempre se logra y que es la parcialidad. No hacemos las exposiciones de los artistas que le gustan al director del equipo. Hacemos las que sabemos que hay que hacer. Por ejemplo, Carlos Páez Vilaró, por temas personales y políticos, nunca había sido exhibido en el Museo Nacional de Arte Visuales. Nos preguntamos por qué los uruguayos no podemos conocer mejor la obra de Carlos Páez Vilaró. Es un artista pop, sobre todo a partir de los años 1950, muy ligado a nuestra afrodescendencia. Esto no es una moda de Carlos Páez. Ya tenía en el viejo conventillo del Medio Mundo⁵ su taller en 1957. Empezó a pintar influenciado por Figari (1861–1938). No solo pintaba a los negros de las llamadas. Les hacía la indumentaria para los desfiles, les pintaba los tambores, escribía música para los candombes. Forma parte de la comunidad afrodescendiente.

También es el constructor de Casa Pueblo⁶ que es una imagen iconográfica de nuestro país, no siendo arquitecto. También, al igual que por ejemplo Andy Warhol (1928–1987) en el siglo XX, él es el gran ícono del arte. Es un gran artista, pero después tenemos que demostrar, a través de la exposición, por qué es un gran artista. Por ejemplo, el curador dice que Páez Vilaró es el muralista más impor-

⁴ Ibidem.

⁵ Монастырь Медиомундо, первоначально известный как «монастырь Риссо», был доходным домом, расположенным в Баррио-Сур, Монтевидео, Уругвай. Он считается частью нематериального наследия Баррио-Сур, а также символом афроуругвайской культуры в Уругвае. — Прим. ред.

⁶ Музей Касапуэбло — название здания, построенного уругвайским художником Карлосом Паэсом Виларо в Пунта-Бальена, в 13 км от Пунта-дель-Эсте, Уругвай. Изначально это был летний дом и студия художника, постоянная резиденция его создателя, где он работал и жил до самой смерти. — Прим. ред.



Carlos Páez Vilaró

tante de Uruguay y empezamos a recorrer los murales y son fantásticos. Cuando todos los artistas de los 1960 tomaban las vanguardias europeas como referencia, él tomaba África y no solo desde acá, se fue a África y trabajó en las comunidades. Quizás la africanidad en el arte uruguayo del siglo XX en Paéz Vilaró es fundamental.

— *¿Casa Pueblo puede ser considerada una expresión del arte visual?*

— Hay quien fija la diferencia entre una escultura y una vivienda. El límite es que Casa Pueblo también es una «máquina de vivir», como dice Le Corbusier (1887–1965). Nosotros cuando nos enfrentamos al Obelisco no podemos vivir en Obelisco y es una escultura. En Casa Pueblo vive la gente, por lo tanto, es arquitectura que tiene un componente artístico muy alto, como la Sagrada Familia de Gaudí (Antoni Gaudí, 1852–1926) que es una iglesia. Pero cada comunidad define que

es arte. No es lo mismo una comunidad indígena en el Amazonas que una persona en Praga o en Tailandia, por qué es producción simbólica. Por lo cual son límites difusos. ¿Un ícono del siglo XII ruso, es arte o es un ícono para la Iglesia? Nosotros trajimos el Cristo de Silveira Silva de la iglesia de San Pedro de Durazno. La trajimos e hicimos una charla sobre este tema. Para nosotros era una pieza de arte y para la Iglesia un objeto consagrado. De hecho, una señora pidió permiso para tocarle los pies a ese Cristo.

— *¿Cuál es la corriente que ha prevalecido en la historia de la pintura uruguaya?*

— Uruguay es un país muy joven, de 1830. Nuestros pueblos originarios, los indígenas que vivían en nuestro país, los charrúas eran nómadas y no han hecho una gran producción simbólica. Incas, Mayas, Aztecas y pueblos de Brasil y Argentina han desarrollado una obra que aquí prácticamente no hay. Después tenemos, hasta 1830, la producción en pintura, en acuarelas y en grabados. Los primeros artistas que van llegando son viajeros y principalmente europeos de Italia y Francia. Venían con las misiones militares o comerciales. Paraban y dibujaban la indumentaria en cada ciudad y en cada pueblo. El gaucho les parecía exótico. Normalmente, la pintura se podía comprar en las librerías, se daban clases de pintura y de dibujo



Mural en el Complejo «Uruguay Celeste». Carlos Páez Vilaró. 2013

y se hacían a partir de las acuarelas. Estas se mandaban a Francia, se hacían grabados y se vendían. Y los primeros pintores y pintoras uruguayos comienzan a surgir desde más o menos 1850, donde empieza la producción nacional. Es una producción que tiene un estrecho vínculo con Europa. De hecho, el Estado beca a nuestros artistas para que aprendan. Por ejemplo, Juan Manuel Blanes (1830–1901) era autodidacta y viaja a Florencia y de ahí a Roma y Madrid. Está el concepto también de las Bellas Artes, Pedro Figari lo pone en duda con la Escuela Industrial⁷, dónde «se piensa creando y se cree pensando» integrando el arte a la vida cotidiana. Después de las primeras vanguardias de 1910, ese concepto convive con las Bellas Artes. Desde los 1960 Estados Unidos toma un rol bien importante con el impresionismo abstracto. Pero es bien relevante para el Uruguay la Bienal de San Pablo en 1951, cuando desde ahí llega Picasso (1881–1973) y los informalistas españoles. Todos nuestros artistas en formación, a través de la Escuela de Bellas Artes, viajan a la Bienal y pueden ver en América



Casa Pueblo, Uruguay



Pedro Figari. Cambacú. c. 1923⁸

Latina la expresión del gran arte internacional que básicamente es europeo y un poquito norteamericano. Pero se desconoce el arte africano o asiático y solo por referencia de Picasso. En la Bienal también empiezan a conocer con sus colegas latinoamericanos y ya en los 1960 lo latinoamericano empieza a tener una impronta mayor. Después está lo más contemporáneo. La última Bienal de Venecia se llama «Extranjeros en todas partes» donde los artistas son del todo el mundo.

— *¿Que nos puede decir sobre Pedro Figari y el museo?*

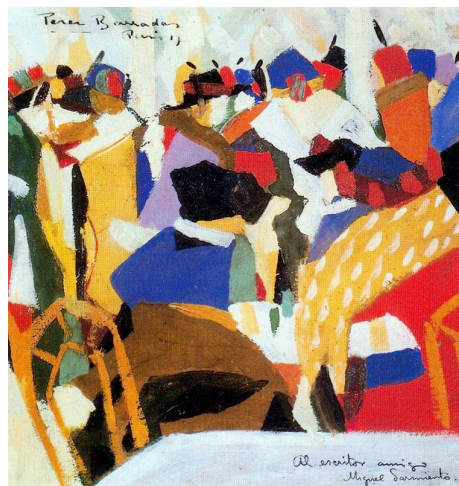
— Tenemos varias obras, como los candombes o los pericones. Pinta la patria vieja, pero no la vivió y pinta para atrás, a través de crónicas o lo que él imagina. Figari fue diputado y uno de los redactores contra la pena de muerte. Quizás por ese rol político se lo discriminó, se lo entra a conocer después de sus 60 años. En Uruguay nos costó asimilar a Figari y su trabajo, lo reconocieron primero los argentinos. A Uruguay le costó mucho apoyar a sus grandes artistas. Pasó lo mismo con Torres García o Rafael Barradas (1890–1929).

⁷ Педро Фигари был не только художником, но и философом, педагогом, директором Национальной школы искусств и ремесел. Он выдвинул проект «Промышленной школы», где обучение должно было сочетать технику ремесел с искусством и философией. — *Прим. ред.*

⁸ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

— *¿Qué artistas, hombres o mujeres, pondría como referencia?*

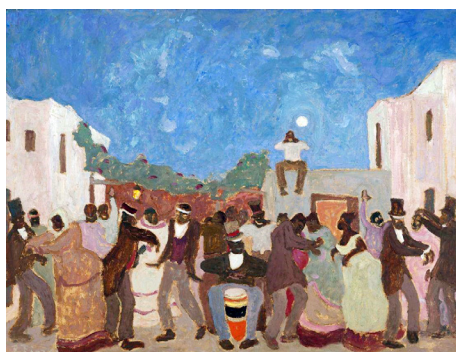
— Es difícil, pero no me imagino pensar en el arte uruguayo sin Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Sáez (1878–1901), Petrona Viera, Rafael Barradas, José Cuneo (1887–1977), Amalia Nieto (1907–2003) y María Freire (1917–2015), entre otros. El expresidente Julio María Sanguinetti (1985–1990, 1995–2000) ha señalado que curiosamente para un país tan chiquito y tan joven tener esta cantidad tan grande de artistas, como de futbolistas, llama la atención.



Rafael Barradas. *Escena de café*. 1913

— ¿Qué valor le da a Juan Manuel Blanes?

— Desde que somos pequeños nos enseñan que Blanes es el pintor de la patria y en una joven nación que tenía esta nueva Constitución, necesitamos imágenes de nuestros próceres, de nuestra gesta libertadora. Pinta nuestro campo y nuestro cielo aun estando en Italia y muchos de los gauchos son modelos italianos. Él pinta al gaucho primero de a pie y luego, entre 1865 y 1881, ecuestre.



Pedro Figari. *Candombe*. c. 1925⁹

— *Cuando está en discusión la presencia del Estado, ¿qué reflexión merece la permanencia de este para apoyar el arte?*

— Victor Haedo (1901–1970), presidente del Consejo Nacional de Gobierno entre 1961 y 1962, fue el creador del salón de Bellas Artes, que permitía premiar a los más destacados y adquirir obras para fortalecer el patrimonio y que se distribuyeran en museos de todo el país. Es muy importante también el apoyo con becas o pensiones graciables. Hay también apoyos como los Fondos de Cultura y exposiciones de artistas en el exterior. Ahí el respaldo del Estado es fundamental.



Rafael Barradas. *Jugadores de naipes*. 1917

⁹ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

Siempre fue una pintura personal donde él se expresaba emocionalmente y dónde hay mucha nostalgia, sobre todo la serie de «Entre dos luces», o sea, entre la noche y la mañana. En el museo doy una visita guiada y arranco con una frase del gran Atahualpa Yupanqui¹⁰ (1908–1992) que decía «Un hombre de a pie no es un gaucho, es medio gaucho, solamente es un gaucho cuando se sube al caballo». Los gauchos que vemos (en pinturas de 1875 de Blanes) son en grandes extensiones y gauchos prolijos, que no es el gaucho matrero violento.

Ya en 1860 se habla de la era del disciplinamiento. En esta dimensión el gaucho matrero de «Martín Fierro»¹² (de 1872) no está presente, pero hace gala de este gaucho, que visto la distancia encarnan los ideales de libertad y anarquía, que es muy del Río La Plata. Por ejemplo, la frase «haceme una gauchada» es algo extra de lo que uno debería hacer. Cuando sale el gaucho del «Martín Fierro» había la necesidad de ese personaje dónde todos decimos somos gauchos, somos criollos, somos de acá y tenemos algunos valores que se mezclan con lo indígena y con el emigrante y el gaucho es mestizo por naturaleza. Más allá de los cuadros históricos o de los retratos que podríamos decir que sí son rotulistas, el gaucho para Blanes es otra cosa. Incluso aunque tenían la formación académica, ya empieza a estar seducido



Juan Manuel Blanes. Estudio. c. 1875¹¹



*Juan Manuel Blanes.
El gaucho de la pampa argentina.
c. 1875*

por algunos movimientos más nuevos, antiacadémicos italianos, como las «manchistas». Entonces vemos manchas y vemos más libertad en ese gaucho, que además es un símbolo nacional. Blanes fue nuestro máximo pintor del siglo XIX y su legado llega hasta ahora. Además, la obra de Blanes adquiere otra cotización y llega a 1,5 millones de dólares («El gaucho de la pampa argentina»), porque en la segunda mitad del siglo XIX nadie en la región pintaba.

¹⁰ Атауальпа Юпанки — аргентинский автор-исполнитель, певец, гитарист, писатель, собиратель фольклора и писатель. — *Прим. ред.*

¹¹ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

¹² «Эль Гаучо Мартин Фьерро» — эпическая поэма выдающегося аргентинского поэта и журналиста Хосе Эрнандеса (José Hernández, 1834–1886). В своем творческом наследии Хосе Эрнандес обессмертил образ гаучо района Ла-Платы (gaucho rioplatense), который стал достоянием и Аргентины, и Уругвая. — *Прим. ред.*

— *¿Y qué me puede comentar sobre la figura de Artigas¹³ a través de la pintura de Blanes?*

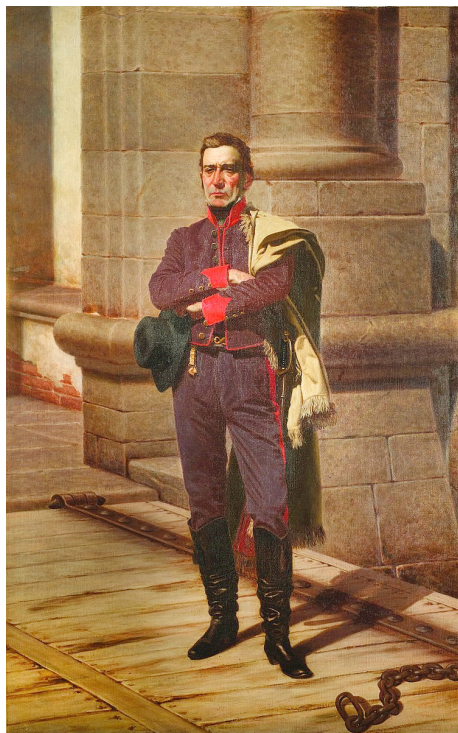
— El arte siempre es artificial. Creo que Blanes lo que capta es la esencia y eso es de un gran artista.

— *Sobre José Gurvich (1927–1974) y sus obras que también están en el museo, ¿qué puede decirnos?*

— Gurvich formaba parte del núcleo duro del taller de Torres García. De alguna manera trae las enseñanzas del maestro, de un arte moderno que hunde sus raíces en la tradición americana. Es un gran maestro y ha sido maestro de otros artistas referenciales, pero compone ese Uruguay multifacético. Forma parte de esos artistas modernos, vinculado al modernismo a lo geométrico y constructivo.

— *¿Cómo resistió el arte y la pintura a la dictadura?*

— En el período 1973–1984, época de la dictadura, hay como dos movimientos. Artistas que se exilian, están presos y luego desaparecidos y artistas que trabajan dentro de la resistencia. Curiosamente, el Gran Premio Nacional de Bellas Artes se sigue otorgando y al principio, como resistencia a la dictadura, había orden de no presentarse. Luego, como forma de volver a conectar con los colectivos, se da la libertad que el que quería presentarse lo podía hacer. Había colectivos de artistas que de a poco, y sobre fines de los 1970 y principios de los 1980, se empiezan a organizar presentando propuestas colectivas. Y después ya empiezan a volver artistas que estaban afuera, como «El club de grabado». Ángel Kalenberg (n. 1936) fue durante el período 1969–2007 director del Museo. Dijo que se quedó porque era una manera de preservar. Tenía ofrecimientos internacionales, incluso desde la Unión Soviética. Esto fue accidentado. Por ejemplo, en el año 1974, la obra «El juramento de los 33» que era del museo, se exhibe primero en el Palacio Legislativo y luego se acuerda que quede en el Museo Juan Manuel Blanes. Salió en muy malas condiciones, en una chata de camión, perdiendo pigmento, tapado con frazadas, todo muy terrible. Hace un par de años, se restauró y está fantásticamente bien. Pero en la época de dictadura este



Juan Manuel Blanes.
Artigas en la puerta de la Ciudadela.
1884

¹³ Хосе Артигас (José Gervasio Artigas, 1764–1850) — руководитель освободительного движения за независимость, национальный герой Уругвая. — Прим. ред.

museo, por las características que tiene, era plataforma de salida de grandes artistas y recibe grandes artistas. Aquí hubo en esa época espacios muy importantes de difusión del arte y se pudo mantener esa llamita prendida, gracias a los institutos internacionales. En el museo hubo grandes exposiciones de grandes artistas internacionales. ¿Si sufrió el museo? Bueno, sí, en el sentido de que no se trabajaba con libertad.



*Juan Manuel Blanes. El juramento de los 33 Orientales.
c. 1875–1877¹⁴*

— *¿A pesar de esas limitaciones la gente acudía igual?*

— Lo hacía con más razón. Siempre es un espacio en disputa por las distintas tensiones que atraviesan. Pero es un lugar donde generamos comunidad. Y en la dictadura, más allá de las ideas políticas o religiosas, nos identificamos a través de nuestro. Era un lugar de encuentro, no ibas preso por estar en un museo.

— *En 1986, a un año del retorno a la democracia, se censuró una muestra del artista Óscar Larroca¹⁵ (n. 1962). ¿Como se vio eso en la cultura?*

— Fue algo muy torpe, una medida tomada por el intendente de Montevideo de ese entonces, Jorge Elizalde. Hace poco hubo un intento de censura a una obra donde estaba el expresidente José Mujica¹⁶ (2010–2015) y Lucía Topolansky, pero fue en una galería privada. Hoy en día en las instituciones públicas no hay ningún tipo de censura.

¹⁴ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

¹⁵ Óскар Ларрока — уругвайский художник, лауреат международных премий, известный в том числе благодаря работам, выполненным в технике рисунка графитным карандашом. — *Прим. ред.*

¹⁶ Хосе Мулика (р. 1935) — видный уругвайский политический деятель, президент Уругвая в 2010–2015 гг. — *Прим. ред.*

- *¿Hasta qué punto tiene una conexión el Museo con la educación?*
- Junto a la Administración Nacional de Educación Pública hicimos un trabajo dónde los niños escriben sobre Petrona Viera. Acá hay una interacción fantástica entre la escritura y las artes plásticas o visuales, donde hay cuentos muy buenos realizados por los niños.
- *El museo tiene incorporado las artes visuales, ¿qué autor podría mencionarnos?*



Sala del Museo Nacional de Artes Visuales

— Tenemos a Rimer Cardillo, Pablo Atchugarry (n. 1954) e Ignacio Iturria (n. 1949), entre otros. Las artes visuales es más contemporáneo y a esa disciplina se agrega por ejemplo la fotografía o el video. No es que la piedra, el metal o lo digital defina, sino que los artistas están libres de usar materiales que fueron hechos para otra cosa. Se apropian, por ejemplo, del código informático. Hacíamos obras interactivas con código y un programador en serio decía «esto es una porquería». Son en definitiva los artistas los que se apropian de los materiales.

— *¿Que característica principal cree que aporta el museo?*

— Que se puede contar a Uruguay a través del arte y además tiene grandes obras de maestros universales, pero sobre todo de los latinoamericanos.



*Pablo Atchugarry.
Don Quijote y Sancho Panza.
1954¹⁷*

¹⁷ Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

Lima: ciudad criolla, ciudad mestiza

© Pinto-Bazurco Mendoza R., 2024

Ricardo Pinto-Bazurco Mendoza, Jefe de área académica del Instituto Raúl Porras Barrenechea¹, Centro de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima.

15074, Perú, Lima, distrito Miraflores, calle Narciso de la Colina, 398.

E-mail: ricardo.pintobazurcom@gmail.com; rpintobazurcom@unmsm.edu.pe



Resumen. Desde la perspectiva histórico-cultural Lima, capital del Perú, representa una ciudad con muchos contrastes que se debe nutrir de su historia para brindar un mejor bienestar a sus componentes. Pues, Lima, como todas las ciudades de Latinoamérica, presenta una historia que puede ser olvidada si sus ciudadanos no la valoran en su justa medida. Por ello, las obras literarias de diferentes autores peruanos y en especial las de Raúl Porras Barrenechea sirven para realizar un ejercicio literario lleno de nostalgia y evocación, pero con un sentido crítico y reflexivo que permite comprender su lugar en el mundo y así encontrar el mejor derrotero para una ciudad en constante transformación. Lima, ciudad criolla, ciudad mestiza, es un espacio que invita a reflexionar en virtud a la añoranza de que esté a la altura de su tradición y legado cultural. Desde la óptica de un ciudadano contemporáneo, los ciudadanos y las autoridades deberían trabajar en conjunto bajo un criterio de honestidad cívica para lograr un mejor bienestar y calidad de vida con un enfoque prospectivo contemplando el porvenir no solo de Lima sino del Perú y América Latina.

Palabras clave: Lima, Rusia, historia, Raúl Porras Barrenechea, César Vallejo, ciudad, cultura

Para citar: Pinto-Bazurco Mendoza R. (2024) Lima: ciudad criolla, ciudad mestiza, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 35–50. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-35-50

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

¹ El Instituto Raúl Porras Barrenechea (IRPB) — Centro de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos fue instituido en homenaje a la memoria del aquel ilustre sanmarquino, maestro, historiador, diplomático, quien también fuera Presidente del Senado y Ministro de Estado en el despacho de Relaciones Exteriores del Perú. Esta Institución académica creada el 16 de julio 1964 es, asimismo, Casa–Museo declarada monumento histórico el 13 de octubre de 1980 por Resolución Ministerial. Igualmente, brinda los servicios de biblioteca, sala de lectura, archivo, librería y visitas guiadas en beneficio de la comunidad académica y público en general.

El IRPB, seis décadas después de su fundación, con el actual equipo designado por la rectora de la UNMSM, doctora Jeri Ramón Ruffner, y encabezado por el Director Ejecutivo, el Embajador Luis Mendivil-Canales, continúa incansable con el compromiso asumido de difundir el legado de la vida y obra del insigne Raúl Porras Barrenechea. De igual modo, promueve nuevos estudios e investigaciones y fomenta la actividad cultural a través de conferencias y presentaciones de libros, a la que se suman las visitas de los diferentes miembros del cuerpo diplomático acreditado en el Perú como parte de su actual proceso de internacionalización, que busca colocar al IRPB a la par de instituciones académicas similares a nivel mundial. — N. de/A.

Лима: мозаика города

© Пинто-Басурко Мендоса Р., 2024

Рикардо Пинто-Басурко Мендоса, руководитель Управления по научной работе, Институт им. Рауля Порраса Барренечеа, Центр высших перуанских исследований, Главный национальный университет Сан-Маркос.

15074, Перу, Лима, округ Мирафлорес, ул. Нарсисо де ла Колина, 398

E-mail: ricardo.pintobazurcom@gmail.com; rpintobazurcom@unmsm.edu.pe

Аннотация. С исторической и культурной точек зрения Лима, столица Перу, — это город контрастов, его прошлое неразрывно связано с настоящим и будущим процветанием. Богатая история Лимы, как и всех городов Латинской Америки, может оказаться забытой, если сами жители не будут читать ее. В этой связи особую ценность представляют литературные произведения разных перуанских авторов, в особенности Рауля Порраса Барренечеа: они проникнуты ностальгией по былым временам, но в то же время критически подходят к истории города, что позволяет осознать место Лимы в мире и перспективы ее развития, ведь город постоянно меняется. Лима, город с креольскими и метисскими корнями — это пространство, которое приглашает к размышлению о его стремлении развиваться с опорой на собственные традиции и культурное наследие. С точки зрения современного жителя столицы, граждане и власти должны вместе прилагать усилия во имя процветания города, роста благосостояния и качества жизни, поскольку это важно для будущего не только Лимы, но и Перу, и всей Латинской Америки.

Ключевые слова: Лима, Россия, история, Рауль Поррас Барренечеа, Сесар Вальехо, город, культура

Для цитирования: Пинто-Басурко Мендоса Р. (2024) Лима: мозаика города. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 35–50. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-35-50

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Lima: A Creole City, a Mestizo City

© Pinto-Bazurco Mendoza R., 2024

Ricardo Pinto-Bazurco Mendoza, Head of the Academic Studies, Raúl Porras Barrenechea Institute, National University of San Marcos
15074, Peru, Lima, Miraflores district, calle Narciso de la Colina, 398
E-mail: ricardo.pintobazurcom@gmail.com; rpintobazurcom@unmsm.edu.pe

Abstract. From a historical and cultural perspective, Lima, the capital of Peru, is a city of many contrasts whose past is inextricably intertwined with its present and future prosperity. Lima, like all Latin American cities, has a rich history that can be forgotten if its citizens fail to cherish it. Therefore, the literary works of different Peruvian authors and especially those of Raúl Porras Barrenechea are especially relevant: they are full of nostalgia, yet at the same time take a critical approach to the city's history, which helps us contemplate Lima's place in the world and the best course for its future development as the city is constantly transforming. Lima, a city of creole and mestizo origins, is a space that invites us to reflect on how it seeks to live up to its traditions and cultural legacy. From a contemporary city dweller's point of view, citizens and authorities should work together to achieve greater prosperity and improve the quality of life, which is important for the future of not only Lima, but also Peru and Latin America.

Keywords: Lima, Russia, history, Raúl Porras Barrenechea, César Vallejo, city, culture

For citation: Pinto-Bazurco Mendoza R. (2024) Lima: A Creole City, a Mestizo City, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 35–50. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-35-50

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

El pasado es la raíz de lo presente.
Ha de saberse lo que fue porque
lo que fue está en lo que es.
José Martí (1853–1895)

Lima, mi ciudad en nuestra América Latina, es un espacio de contrastes y sincretismos, producto de una dilatada y ajetreada historia de génesis milenario cuyo influjo continúa nutriendo a aquella síntesis vital en la que se compendia la esencia del propio Perú y donde el pasado palpita en los problemas del presente

e intenciones de un incierto porvenir, pero que aspira a ser un espacio justo para todos.

Algo de historia

Sobre la ciudad de Lima², cuyo topónimo vigente derivó del originario vocablo quechua Limaq que hacía alusión a un oráculo o deidad local que cedió su nombre al río y por defecto al asentamiento aledaño, han reflexionado y escrito muchos autores.

Desde los primeros cronistas españoles del siglo XVI como Bernabé Cobo (1582–1657) y los conventuales como Antonio de la Calancha (1584–1654), pasando luego por la respuesta firme, sustentada y apasionadamente limeña de Diego de León Pinelo (1608–1671), en su polémica con el humanista flamenco Justo Lipsio (Justus Lipsius, 1547–1606), cuando desdénó a las Academias del Nuevo Orbe³, que intituló *Hypomnema apologeticum pro regali Academia Limensi in Lipsianam Periodum: Ad Limensem regium senatum: regios iudices: conscriptos senatores. Accedunt dissertatiunculae gymnasticæ palæstricæ, canonico-legales, aut promiscuæ: partim extemporaneæ, expolitæ* publicada en 1648. En el siglo XVIII, se encuentra la vívida narración de Concolorcorvo⁴ (Alonso Carrió de la Vandra, 1715–1783) publicada en 1773 con el pícaro nombre de *El Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima*. Este curioso viajero la describe como una



Armas figurativas de la Ciudad de los Reyes² por Pancho Fierro (ca. 1860)

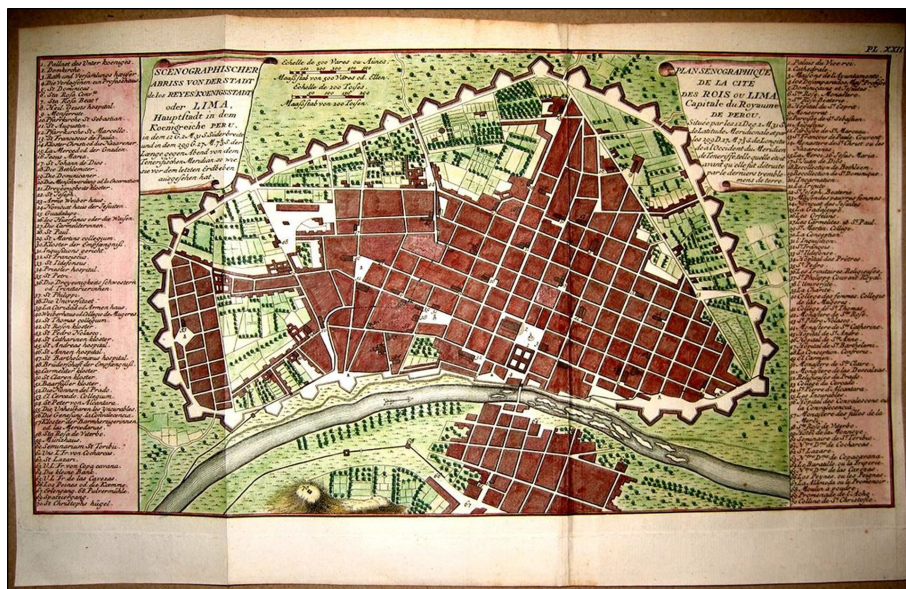
¹ Con la presencia española, la naciente urbe fue bautizada por el Gobernador Francisco Pizarro, el 18 de enero de 1535, como «para siempre jamás la Ciudad de los Reyes» [Lohmann, 2022: 33] y en épocas de la Emancipación, 1821, fue rebautizada con el nombre de «Ciudad de los Libres» [Gamio, 1971: 263]. Empero, Lima se impuso a todos nombres antes mencionados. — N. del A.

² Estas fueron diseñadas, en 1537, con determinadas características: «Un escudo en campo azul con tres coronas de reyes de oro puestas en triángulo y encima de ellas una estrella de oro la cual cada una de las dichas tres puntas de la dicha estrella toca a las tres coronas y por orla unas letras de oro que digan *Hoc signum vere regnum est* ("Este es el verdadero signo de los reyes")», en campo colorado y por timbre y divisa dos águilas negras coronadas de coronas de reyes de oro que se mire la una a la otra y abrazan el dicho escudo, etc.» (Real cédula dada por Carlos I de España y Quinto de Alemania. Fuente: Sierra López A. Escudos de ciudades y regiones americanas en el armorial de los marqueses de Torrelaguna. Archivo Histórico de la Nobleza. Ministerio de Cultura – Gobierno de España. URL: <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/archivos/nhn/actividades/rincon-de-la-heraldica/torrelaguna-dia-hispanidad.html>). Siglos después se determinó que el estandarte de Lima fuera confeccionado en seda color gualda (color amarillo). — N. del A.

³ Pinelo D.L. *Hypomnema apologeticum pro regali Academia Limensi in Lipsianam Periodum: Ad Limensem regium senatum: regios iudices: conscriptos senatores. Accedunt dissertatiunculae gymnasticæ palæstricæ, canonico-legales, aut promiscuæ: partim extemporaneæ, expolitæ*. Lima. Oficina de Julian de los Santos y Saldaña. 1648. P. 38.

⁴ Alonso Carrió de la Vandra fue un alto funcionario, escritor, comerciante, viajero y cronista de Indias español, que pasó la mayor parte de su vida en el Virreinato del Perú, donde durante varios años fue administrador del Correo Real. — N. de la R.

urbe de múltiples contrastes y la identifica como la ciudad de las cuatro «P»⁵ que no es más que una alusión a «Pila, Puente, Pan y Peines». Elementos que el referido autor toma como símbolos que expresan el carácter de una ciudad opulenta y con abundancia de recursos.



Mapa de Lima por Bellín (ca. 1750)

La tradición literaria continuó con un gran legado de diferentes estilos, sabores y colores que en algunos casos trascendió, o mejor dicho, amalgamó la expresión literaria con la plástica como sucedió en esa hermosa e involuntaria simbiosis que emanó de la pluma de Ricardo Palma (1833–1919) con sus *Tradiciones Peruanas* (1893) junto a sus sonrojantes *Tradiciones en Salsa Verde* (1904) y del pincel del mulato Francisco «Pancho» Fierro⁶ (1809–1879) con sus expresivas y multicolores acuarelas que en conjunto permiten a cualquier lector, sin importar su procedencia geográfica, observar y comprender nítidamente el pasado costumbrista de aquella romántica Lima decimonónica. Sumado a ello, a modo de valiosos testimonios, también es posible encontrar los escritos de viajeros extranjeros como los del alemán Alexander von Humboldt (1802), el inglés Basil Hall (1821), el suizo J.J. von Tschudi (1838–1842), entre otros. De vuelta a la producción limeña, no muy lejos de ellos, con un estilo sosegado, está Manuel Atanasio Fuentes, «El Murciélago» (1820–1889), que permite conocer Lima desde una perspectiva propia de un esta-

⁵ Concolorcorvo. El lazarrillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina S.A. 1946. P. 251–255.

⁶ Francisco «Pancho» Fierro Palas fue un pintor peruano, que mediante sus afamadas acuarelas, reflejó la vida y costumbres de la Lima de inicios del siglo XIX. — N. de la R.

dista con información profusa en detalles y cifras con su *Guía del Viajero de Lima* (1860) o *Lima: apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* (1867) que no solo tuvo como público objetivo al compatriota sino al visitante extranjero con la finalidad de difundir una imagen cabal de la Capital del Perú⁷. Asimismo, Clorinda Matto de Turner (1852–1909), post guerra con Chile (1879–1883), hacía lo propio desde su tribuna editorial en el «Perú Ilustrado»⁸ que sirvió de acicate, ya en el siglo XX, a otros autores como José de la Riva-Agüero (1885–1944) con su tesis «Carácter de la Literatura del Perú Independiente» (1905), Abelardo Gamarra, «El Tunante» (1852–1924), con su *Lima, unos cuantos barrios y unos cuantos tipos: al comenzar el siglo XX* (1907), José Gálvez Barrenechea (1885–1957) con sus obras referidas a Lima como *Una Lima que se va* (1921), *Estampas Limeñas* (1935), *Calles de Lima y meses del año* (1943); Moisés Pinto-Bazurco con su homenaje por el cuarto centenario de fundación de Lima intitulado *Cuatro siglos y cuatro proletariados más japonización y lucha intestina* (1935). Algunos ejemplos de autores que escribieron no solo sobre el pasado romántico sino con una legítima crítica y preocupación sobre el presente y futuro de Lima, una ciudad que crecía demográficamente de forma exponencial y que experimentaba un insondable cambio cultural lo que despertó una honda inquietud.

Lima en el mundo: El Perú y Rusia, un ejemplo de valioso vínculo

La trascendencia de Lima como ciudad eje en Sudamérica, es posible hallarla en el interés que despertó en las diferentes misiones científicas europeas y el movimiento comercial que ello significó.

En ese sentido, desde 1821 y luego como República constituida, el Perú tuvo como norte ser parte activa de la comunidad internacional estableciendo relaciones con los diferentes países del orbe. Uno de ellos fue Rusia con quien se estableció el primer contacto diplomático en 1863. Pues, la iniciativa peruana de establecer contacto con el Imperio ruso corresponde a una época, en la que, como lo recuerda Ronald Bruce St. John, la política exterior peruana mantuvo dos objetivos: «uno principal de fijar los límites y relaciones con los vecinos y otro, más bien de origen bolivariano, que era el de asegurar la defensa y solidaridad regional de América Latina frente a las agresiones y amenazas exteriores» [Bruce St. John R., 1999; Adins, Rooney, 2019: 13]. A ello es posible sumar, y con valor insoslayable, la sinergia cultural que surge de la relación entre ambas naciones. Vinculación que encuentra sus remotos antecedentes en los viajes del marino ruso Vasiliy Golovnin (Василий Головнин, 1776–1831) quién, al servicio del gobierno de los Zares, arribó al puerto del Callao en 1818. Tal vez es el único testimonio ruso de la

⁷ Lima fue la segunda capital del Perú luego de que la ciudad de Jauja, ubicada en las alturas de los Andes, fuera desestimada por su mala ubicación lejana al mar. De esta manera, Lima se convirtió en la capital del Virreinato del Perú desde su instauración el 20 de noviembre de 1542. — *N. del A.*

⁸ A decir de Raúl Porras era una: «revista literaria con tendencia gráfica comercial en la que se puede encontrar las producciones olvidadas de muchos poetas y escritores de la época y abundantes biografías y huellas iconográficas» [Valenzuela, 2013, 7]. — *N. del A.*

época pre independencia lo que constituye un precioso documento para ilustrar la situación del Perú en el referido año 18 del decimonónico siglo.

Sobre ello es pertinente mencionar que Golovnin permaneció unos diez días entre Lima y el Callao en febrero de 1818. Estuvo dos veces de visita en el Palacio de los Virreyes, hoy Palacio de Gobierno, invitado por el virrey Pezuela (Joaquín de la Pezuela, 1816–1821). Durante su estadía en la ciudad recorrió diversos barrios lo que permitió conocer al detalle algunos aspectos y, así, construir una idea sobre el país. Cabe resaltar, entre otras cosas, su crítica contra el sistema español y simpatía por los patriotas insurgentes que dominaban en Chile. Asimismo, ofrece datos bastante acertados sobre economía y comercio.

El testimonio de Golovnin, sin duda constituye un valioso aporte para juzgar el estado crítico del Virreinato en vísperas de la Emancipación, y la actitud de muchos nacionalistas peruanos que, descontentos de la situación general, se inclinaban hacia la independencia.

En el siglo XX, la relación cultural no paró y así como académicos rusos visitaron el Perú hicieron lo propio nuestros compatriotas. Como ejemplo de ello es posible mencionar la presencia en Moscú, en la década de 1920, de Víctor Raúl Haya de la Torre⁹ (1895–1979) y la de César Vallejo Mendoza (1892–1938).

El vate peruano estuvo en la, a la sazón, Unión Soviética en dos oportunidades, en 1928 y 1929. Fecundo fruto de su permanencia en la patria de Lenin fue su obra donde escribe «Contemplando el panorama de Moscú, desde una de las torres del Kremlin, pienso en la ciudad del porvenir»¹⁰.

Con relación a ello, Raúl Porras Barrenechea¹¹ (1897–1960) realizó un ejercicio biográfico¹² sobre Vallejo donde refiere: «Termina de escribir *Moscú contra Moscú* que titulará finalmente *Entre las dos orillas corre el río*, comedia dramática, que condensa el pensamiento social de Vallejo, en la que el amor es más fuerte que el odio. Varona, princesa, de la época zarista y su hija Zuray «konsomolka» del Soviet, contra la voluntad de su madre, personifican el antagonismo de dos generaciones y de dos ideologías que Vallejo enfrenta en diálogo vigoroso y reconcilia luego en el cauce fraternizador de la ternura familiar. El Príncipe Osip, el padre, alcohólico y degenerado, es un personaje que en sus delirios restaura el equilibrio de la razón y del sentimiento perturbados, con una lucidez casuística que se emparenta directamente con la poesía de Vallejo»¹³.

⁹ Víctor Raúl Haya de la Torre fue un abogado, antropólogo, filósofo y político peruano, fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA) y líder histórico del Partido Aprista Peruano. — *N. de la R.*

¹⁰ César Vallejo, cronista. Eterna Cadencia. Fondo de Cultura Económica. 02.06.2020. URL: <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Noticia/2275>

¹¹ Nació en Pisco, el martes 23 de marzo de 1897. Fue un notable historiador, maestro universitario, crítico literario peruano. Además, servidor público como político y diplomático al desempeñarse como Presidente del Senado y Canciller de la República del Perú. Murió en su casa de Miraflores (Lima), el 27 de septiembre de 1960. — *N. del A.*

¹² Escrita en París en 1938, fue publicada en *Poemas Humanos*, París, Les Éditions des Presses Modernes. Reproducida con el título de «César Vallejo: Nota bibliográfica» en «La Prensa» (23 de abril de 1944) y, posteriormente, con el título de «César Vallejo» en *Mercurio Peruano* Nº 258 (septiembre de 1948). — *N. del A.*

¹³ Porras R. Nota bio-bibliográfica. In Vallejo C. *Poemas Humanos*. París. Les Éditions des Presses Modernes. 1939. P. 157.

Una visión evocadora

Raúl Porras Barrenechea supo manifestar, como era característico en él, la esencia de Lima. La cual plasmó en ese cruce vital entre la literatura y la ciudad desde una perspectiva histórico-cultural que expresó maravillosamente en dos tiempos: primero en su libro intitulado *Pequeña antología de Lima Pequeña* (1535–1935). *Lisonja y vejamen de la Ciudad de los Reyes del Perú* publicado por Talleres tipográficos de Galo Saéz de Madrid en 1935 y, luego, en una magistral conferencia que llamó *Piedad para el río, el puente y la alameda* dada en Lima en 1951. Sin duda ambos títulos encierran una fuerte emoción evocativa y preocupación propia de una persona que se distanciaba por asuntos diplomáticos de su ciudad y que, más allá de ello, la sintió, principalmente, como parte fundamental de su vida.

Raúl Porras concibió la idea de que el Perú está compuesto por dimensiones (costa, sierra y selva) conforme a su desarrollo y expresión cultural. Tal criterio también lo usó al momento de escribir sobre Lima que dimensionó en: «Aldea india», «Ciudad hispánica», «Ciudad Barroca» y «Ciudad Industrial» (1965). Esta nomenclatura le sirvió para sintetizar el recorrido histórico, cultural y patrimonial desde sus remotos orígenes milenarios, Intermedio Temprano (200 a.C.–100 a.C.) según la clasificación del académico John Rowe, cuya gran dinámica se relacionó contemporáneamente con las grandes culturas Moche, Nasca y Recuay [Del Busto, 2006: 47] para continuar en el tiempo y tener que ver, tardíamente, con los Incas. Relaciones de las que, sin duda, asimiló un sinfín de influencias que condujeron a desarrollar sus propias características como aún es posible observar en los vestigios arqueológicos diseminados por los urbanizados rincones de la gran ciudad. Vestigios de la Lima milenaria, las «Huacas»¹⁴, que se rehúsan a desaparecer «incorporándose al paisaje local» [Porras, 1965: 360], pues en pocos casos encuentran un salvavidas. Empero, en líneas generales, continúan una silenciosa lucha contra el irreparable paso del tiempo, la triste indiferencia y el ingrato olvido que también afectan a los vestigios del pasado virreinal y de los primeros años de la república. Tiempo en el que Lima ejerció una fuerte influencia de impacto trasnacional en el campo de la instrucción y la predominante fe católica.

¹⁴ Según el Diccionario de Peruanismos, en el habla castellana del Perú, la palabra «Huaca» se refiere a: «En el antiguo Perú, nombre genérico de todo aquello que tenía carácter sagrado; Pirámide trunca hecha de adobes propia de las civilizaciones de la costa del Perú; Cualquier monumento prehispánico» — N. del A.

Álvarez J. Diccionario de Peruanismos. El habla castellana del Perú. Lima. UAP. 2009. P. 235.



Plaza de Armas de Lima¹⁵ (ca. 1680)

Las letras y la cruz

Pues, por un lado, Lima se convirtió en la sede de la primera Universidad¹⁶ en el continente cuya finalidad era acercar los estudios a la población, formar buenos súbditos y un futuro cuerpo administrativo como se referencia en los libros de cabildos limeños dados entre 1549 y 1550: «que por estas partes están tan remotas de España y los hijos de los vecinos y naturales enviándolos a los estudios de España sería hacer gastos y por falta de posibilidad algunos se quedarían ignorantes»¹⁷. Este hecho convirtió a Lima en la capital de la cultura pues se contó con la presencia de una variada pléyade de jóvenes estudiantes, en diferentes épocas, provenientes de varias regiones del continente y Europa que luego de terminar sus estudios e incorporarse al claustro de la Real y Pontificia Universidad de San

¹⁵ El óleo intitulado «Plaza Mayor de Lima cabeza de los Reinos de el Perú año de 1680» presenta en el centro de la imagen la Catedral y sobre una de sus torres el escudo de la ciudad, a la izquierda de la misma, la fachada inconclusa de la Iglesia del Sagrario, y a su costado el Palacio Arzobispal. A la derecha de la Plaza está el Palacio Virreinal, en el extremo opuesto, el Portal de Botoneros. Además, el óleo presenta dos listas: a la derecha con el nombre de los frutos que se producían en el valle del Rímac y a la izquierda la relación de edificios que rodeaban la Plaza Mayor de Lima. Asimismo, se aprecia a los diferentes tipos limeños que componían la Sociedad virreinal (eclesiásticos, estudiantes, militares, comerciantes, entre otros). — N. del A.

¹⁶ Fue fundada por Real Provisión dada en Valladolid, el 12 de mayo de 1551, y refrendada por el rey Carlos V de Alemania o Carlos I de España (1516–1556) y, su madre, Juana (Juana I de Castilla «La Loca», 1504–1555). La Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima funciona, ininterrumpidamente, desde su instalación siendo una de las instituciones vigentes más antiguas del Perú, luego de la Iglesia. — N. del A.

¹⁷ Arias Schreiber D. Discurso de orden pronunciado por el Teniente Alcalde del Concejo Provincial de Lima y presidente de la Comisión del IV Centenario de la ciudad, señor Doctor Don Diómedes Arias Schreiber, en la sesión solemne celebrada en la Municipalidad el 18 de enero de 1935. Lima. Sanmarti. 1935. P. 27.

Marcos de Lima retornaban a sus terruños y en algunos casos se convertían en los iniciadores del proceso de fundación de centros de instrucción como fue el caso del doctor Juan de Ozaeta, que había sido catedrático de prima de cánones y fundó la Universidad de Guatemala en el siglo XVIII, Fray Antonio Gonzáles de Acuña, profesor de teología moral, fundó el Colegio Seminario de Santa Rosa de Lima que luego se convirtió en la Universidad Central de Venezuela o el caso de la Universidad de Córdoba en Argentina que fue fundada por Hernando de Trejo y Sanabria (1554/1556–1614) que había sido también alumno y maestro en la universidad sanmarquina. Algunos ejemplos, a los que también se suman ciudades como Quito, Chuquisaca, entre otros, que grafican la posición privilegiada que tuvo Lima al convertirse en el centro del que irradiaba luz de conocimiento al resto del Continente que en cierto momento pudo verse mermada debido a la coyuntura política-administrativa, pero que sin duda había construido una reputación a prueba del tiempo. Asimismo, Lima se convirtió en la cuna de la imprenta en esta parte del mundo al promocionar la implementación oficial de su uso siendo el impresor italiano Antonio Ricardo¹⁸ (1532–1605/1606), cuyo taller obtuvo la autorización de funcionamiento el 13 de noviembre de 1584 [Tauro, 2022: 35], el pionero con el *Catecismo para instrucción de los indios, y de las demás personas que han de ser enseñadas en nuestra Santa Fe* publicado en 1584. Empero, existe un folleto que fue impreso antes. Se trata de la *Pragmática de Lisboa*¹⁹ que «puede reclamar para sí el honor de haber sido el primer folleto impreso en la América del Sur»²⁰.



«El puente de piedra» por Fernando Garreaud (ca. 1900)

¹⁸ Antonio Ricardo fue un impresor italiano, el primero en América del Sur. — *N. de la R.*

¹⁹ Este documento da cuenta de la reforma del uso del calendario, es decir se pasó del uso del calendario Juliano al calendario Gregoriano, que se promulgó en Lima el 26 de julio de 1584 e indicó que se imprimiera en los talleres de Antonio Ricardo. — *N. del A.*

²⁰ Eguiguren L.A. *Diccionario Histórico Cronológico de la Universidad Real y Pontificia de San Marcos y sus colegios. Crónica e investigación.* Tomo I. Lima. Imp. Torres Aguirre. 1951. P. 867.

Por otro lado, la fe había convertido a Lima virreinal en un centro de peregrinaje por antonomasia, pues la ciudad albergaba una gran cantidad de iglesias y conventos de las diferentes órdenes religiosas que le daban un matiz místico que se entrelazaba al espíritu criollo que era sentido en cada rincón de la urbe. Lima fue cuna de santos como Santa Rosa de Lima (1586–1617), canonizada el 12 de abril de 1671 por el papa Clemente X, y San Martín de Porras (1579–1639), canonizado el 6 de mayo de 1962 por el papa Juan XXIII, y hogar de otros de origen español como Santo Toribio de Mogrovejo²¹ (1538–1606), San Francisco Solano (1549–1610) y San Juan Masías²² (1585–1645) por ello la ciudad tuvo una especial consideración por propios y extraños. Es así que en la Ciudad Barroca «imperaba un ideal de hermetismo y de clausura» [Porras, 1965: 381] cuyo ritmo era marcado por la sonora cadencia de las campanas de los diversos monasterios, iglesias y parroquias que los viajeros extranjeros recogieron en sus crónicas y que el genio tradicionalista de Ricardo Palma plasmó en sus jocosas tradiciones como «La primera campana de Lima». Elemento, la campana, que recobraba mayor trascendencia en las grandes fiestas religiosas que marcaban el calendario festivo de la ciudad como Semana Santa, Navidad y, realmente, cada día que conmemoraba el martirio de un santo. Hecho que fue cobrando mayor relevancia, así como crecían los índices demográficos de la ciudad cuya «población aumentó de 14 262 habitantes en 1600 a 26 441 en 1614 y a 37 259 en 1700» [Porras, 1965: 382], situación que desencadenó en la rápida expansión de un ya existente «centralismo burocrático y disciplina despótica» como expresó Porras [Porras, 1965] y que se convertiría en un lamentable legado vigente hasta nuestros días.

Empero, la trepidante vida de la ciudad, con sus personajes y costumbres, continuó su agitado desenvolvimiento que la convirtió en morada de destacados personajes, sumados a los antes mencionados, que también irradiaron la virtud del conocimiento adquirido en Lima más allá de sus fronteras. Eran tiempos de las ideas de libertad lo que produjo profundos y duros cambios en nuestro continente y más allá. A modo de ejemplo es posible mencionar a Fray Mechol de Talamantes y Baeza (1765–1809), mercedario limeño, quien llegó a México en 1799 y cuyas ideas propusieron profundos cambios en el sistema político mexicano por lo que es considerado como «Protomártir de la Independencia de México» [Hampe, 2009: 287–300]. Asimismo, Pablo Antonio José de Olavide y Jauregui (1725–1803) cuya trascendencia lo ubicó como uno de las principales figuras políticas en la España de la Ilustración. Hecho que lo llevó a tener adeptos, adversarios y la permanente persecución del Santo Oficio como lo recogió Denis Diderot (1713–1784) «en breve opúsculo» sobre el referido personaje.

²¹ Santo Toribio de Mogrovejo fue un sacerdote, arzobispo y misionero católico español, que se desempeñó como segundo arzobispo de Lima y organizador de la Iglesia en el virreinato del Perú. — *N. de la R.*

²² San Juan Macías fue un religioso y santo dominico español que evangelizó el Perú a partir de 1620. — *N. de la R.*

Con estos aires de libertad, Lima afronta el infortunio de convertirse en el último bastión, en el último reducto de poder político español en América del Sur. Así, Lima se estableció como la residencia de los dos grandes libertadores de la América austral: José de San Martín (1778–1850), que proclamó la Independencia del Perú (en Lima) el 28 de julio de 1821, y de Simón Bolívar (1783–1830) que junto a su ejército sellaron la independencia con las victorias en las batallas de Junín (6 de agosto de 1824) y Ayacucho (9 de diciembre de 1824). Personajes que recibieron a su turno múltiples homenajes como el elogio en la Universidad de San Marcos [Pinto-Bazurco, 2021], por citar un ejemplo, y que a su vez despertaron sentimientos encontrados en la población limeña.

Estos insignes ejemplos de espíritu rebelde y agentes de cambio formados en Lima dan cuenta del impacto que tuvo la ciudad como centro de influencia, pero también hubo ciudadanos limeños que estuvieron en una constante encrucijada, pues algunos se opusieron al cambio de orden y otros tuvieron una posición según le dictara su conveniencia, lo que se resume en una actitud que el historiador peruano José Agustín de la Punte Candamo (1922–2020) sintetizó en el concepto de «continuidad y cambio».

Y así, Lima no se quedó quieta y continuó su derrotero hacia una etapa turbulenta de caudillos y luchas intestinas por el poder político que fueron el contexto de una ciudad que en lo cotidiano encontraba el desfogue para liberar su espíritu que los «padres de la patria» parecían empecinados a vilipendiar. Las tapadas, la alameda, los paseos doctorales y toda esa dinámica social de los tipos costumbristas servían de distracción para una ciudad que soportaría más infortunios como la invasión de ejércitos extranjeros y epidemias que mermaron la población.

Empero, con este ejercicio literario Raúl Porras rescata «el alma limeña» [Laos, 1929: 17] y sumerge al lector en un remolino evocador donde la peruanidad traspassa al criollismo, «cuando es más bien limeñismo» a decir de Porras [Porras, 1965: 44] per se, que se sobrepone, reconoce y despierta al escuchar el festivo dulce bordonear de unas vihuelas o el galanteo, como melódica lisonja, de un emblemático y materno vals que reza «Mechita de mis ensueños, muñequita seductora» y, por qué no, el ofrecer unas disculpas a través de una «Sincera confesión». Estas referencias a algunas melodías que conforman el vasto repertorio de «vales criollos»²³ limeños conducen a una que sobresale por su elegancia, romanticismo y fuerza evocadora: «La flor de la canela». Esta creación artística fue compuesta por doña María Isabel Granda Larco o, simplemente, Chabuca Granda²⁴ (1920–1983), quien tuvo como fuente de inspiración a su entrañable amiga Victoria Angulo Castillo, por un lado, y, por el otro, la ya referida conferencia intitulada «Piedad para el puente, el río y la alameda» ofrecida por Raúl Porras como parte de una

²³ Álvarez J. Diccionario de Peruanismos... P. 186.

²⁴ Una cantautora, productora discográfica, guionista de cine y dramaturga peruana. — *N. de la R.*

cruzada con el objetivo de sensibilizar a la generalidad y así salvaguardar el patrimonio cultural de Lima, su esencia, que asociaba con aquella mágica trilogía evocativa conformada por «el puente, el río y la alameda» en alusión al cronista temprano Bernabé Cobo. Esto lo llevó a ofrecer varias conferencias en los años siguientes, como las que dictó en el Club de Leones de Lima en 1950 y en la Galería de Lima, el 17 de abril de 1951 ya antes mencionada. Preocupación que también se extendía a Chabuca Granda, cuya amistad y admiración con el maestro Porras fue recíproca. Pues es insoslayable la importancia e influencia que tuvo el maestro Porras sobre el proceso creador de Chabuca. Vínculo e inspiración que ella recordó en una amena entrevista: «Toda la casa se llenaba de muy buena gente... Un día llegó Raúl Porras después de haber dado una conferencia que tituló “Piedad para el puente, el río y la alameda”. <...> Esa frase y Victoria caminando maravilloso hicieron “La flor de la canela”»²⁵.

A ello se sumaba la preocupación que él expresaba en sus diferentes reflexiones y que muchas veces, irónicamente, matizaba con un tono socarrón como lo escribiera alguna vez: «De los alcaldes, de los terremotos y de los urbanizadores, líbranos, Señor» [Porras, 1965: 399], pues más vale reír por no llorar.



Lima, capital del Perú, en la actualidad

Reflexiones de un ciudadano

Aquella frase de Porras es una expresión inequívoca que guarda triste vigencia hasta el día de hoy y, seguramente, mañana y pasado si no exigimos como habitantes, nuestro «derecho a la ciudad» [Vich, 2021: 14]. Pues es el espacio donde

²⁵ Monteverde G. Entrevista a Chabuca Granda. Revista «Gente». Nº 243. 05.03.1976.

vivimos juntos, ciudadanos y autoridades. Por ello, se debe trabajar en conjunto bajo un criterio de honestidad cívica para lograr un mejor bienestar y calidad de vida con un enfoque prospectivo contemplando el porvenir no solo de Lima sino del Perú y América Latina.

Pues hogaño, Lima, la otrora Ciudad de los Reyes, que irónicamente calificaron alguna vez como «la ciudad de reyes del desorden» [Macera, Forns, 2000: 106–107], también es la Ciudad de los Porras, los Rodríguez, los Vilca, los Yamamoto y los demás ciudadanos nacionales y extranjeros que se presenta como un espacio desafiante con 9 674 755 habitantes que representan el 29,7 % de la población total del Perú (32 625 948 habitantes) según las cifras oficiales dadas por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) en el 2020.

En tal sentido, y por paradójico que parezca, la esencia de esta turbulenta Lima reposa sobre ese crisol de culturas que la conforman y que se nutren, lo quieran o no, de esa valiosa, vasta y variopinta fuente que es su propio mestizaje. Historia, de la cual pueden retroalimentarse revisando su pasado para comprender su presente y afrontar el futuro con la máxima posibilidad que sus ventajas comparativas le ofrecen para alcanzar, así, un desarrollo sostenible y exitoso colaborando en la inserción de la región en la nueva realidad global que implica el siglo XXI.

Por otro lado, la institucionalidad real del Estado peruano (para este particular, pero aplica para toda nuestra comunidad continental) debe ser el garante ideal para que la sociedad recupere la confianza en las estructuras y a su vez cree las condiciones que promuevan el irrestricto respeto a la ley y fomenten el fortalecimiento de la democracia. De la misma manera, el sistema social debe encontrar un equilibrio basado en la educación integral donde se ofrezcan las mismas condiciones y posibilidades para todos; un sistema de salud real, no creado solo para la enfermedad sino con criterios de prevención, la dignidad del trabajo formal y adecuadamente remunerado; criterios todos que suponen una legítima aspiración a la igualdad y el bienestar social. Asimismo, otro punto fundamental, es la necesaria y activa participación de la empresa privada con la finalidad de crear, sobre lo expuesto, una suma de esfuerzos, entre Estado-Privados-Ciudadanos, que permita establecer políticas culturales que promuevan el desarrollo social y las industrias culturales en el marco de una economía naranja con una amplia apertura transversal que vaya de la mano con la promoción de los valores culturales con el propósito de reafirmar y revalorizar nuestra identidad y por consiguiente reconocernos positivamente y así poder competir de igual a igual con otras personas provenientes de diferentes espacios culturales y de esta manera motivar la moral de ser buenos ciudadanos.

Lima, ciudad criolla, ciudad mestiza, cuyo centro histórico ha sido declarado por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1991, es un espacio que invita a reflexionar en virtud a la añoranza de que esté a la altura de su tradición y legado cultural. Hecho que despertó la legítima preocupación de pioneros como Raúl Porras Barrenechea a mediados del siglo XX o en los ochentas con la

iniciativa «¡Salvemos Lima!» [Reuter, 1982] y que en el siglo XXI necesita el planteamiento de estrategias globales que cubran las exigencias de una ciudad orgánica que crece en forma desmedida y vertiginosa, y que cotidianamente afronta problemas de contaminación, caos vehicular, inseguridad ciudadana, entre otros males.

En suma, afrontar los problemas y plantear sus soluciones no podrán concretarse si no se tiene presente que el respeto por el otro es uno de los principales pilares que soportan el gran peso que significa la formación espiritual de la ciudadanía como se ha expresado grosso modo a través de estas líneas con carácter nostálgico y reflexivo que fueron escritas lejos de Lima, precisamente, realizando el mismo ejercicio evocador que hiciera a su turno Raúl Porras Barrenechea que sintió que «el pasado vive y persiste en Lima, y atrae con fuerza innegable», por ello desde esta tribuna escribo con el alma y el corazón enfocados en los mejores deseos de que mi ciudad, nuestras ciudades, nuestra América Latina, sean espacios funcionales y más unidos que siempre; y donde la República de la Letras sea, al menos, nuestro espacio de comunión.

Bibliografía / References

Adins S., Rooney M. (2019) *Las relaciones entre el Perú y Rusia: Revisión e interpretación desde las Relaciones Internacionales* [Relations between Peru and Russia: Review and interpretation from the perspective of International Relations], Lima, Equis Equis S.A., 275 p. (In Spanish)

Basadre J. (1975) *La vida y la Historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas* [Life and History. Essays about people, places and problems], Lima, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, 612 p. (In Spanish)

Bruce St. John R. (1999) *La Política Exterior del Perú* [Foreign Policy of Peru], Lima, Asociación de Funcionarios del Servicio Diplomático del Perú, 279 p. (In Spanish)

Del Busto J. A. (2006) *Historia cronológica del Perú* [Chronological history of Peru], Lima, Copé, 752 p. (In Spanish)

Gálvez J. (1943) *Calles de Lima y meses del año* [Streets of Lima and months of the year], Lima, International Petroleum Company, 163 p. (In Spanish)

Gamio F. (1971) *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821* [The Municipality of Lima and Emancipation, 1821], Lima, Tipografía Peruana S.A., 298 p. (In Spanish)

Hampe T. (2009) Fray Melchor de Talamantes y Baeza, mercedario limeño, protomártir de la Independencia de México [Fray Melchor de Talamantes y Baeza, a Mercedarian from Lima, protomartyr of the Independence of Mexico], *Iuris Tantum: Revista del Instituto de Investigaciones Jurídicas*, vol. 24, no. 20, p. 287–300. (In Spanish)

Laos C.A. (1929) *Lima. La Ciudad de los Virreyes (El Libro Peruano) 1928–1929* [Lima. The City of the Viceroyes (The Peruvian Book) 1928–1929], Lima, Editorial Del Perú, 848 p. (In Spanish)

Lohmann J. (2022) *Lima: Las calles de la Ciudad de los Reyes* [Lima: The streets of the City of Kings], Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 516 p. (In Spanish)

Macera P., Forns S. (2000) *Nueva crónica del Perú. Siglo XX* [A new Chronicle of Peru. 20th century], Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 591 p. (In Spanish)

Pinto-Bazurco R. (2021) *El Elogio a los Libertadores. Presencia de José de San Martín y Simón Bolívar en la Universidad de San Marcos de Lima* [Praise to the Liberators. Presence of José de San Martín and Simón Bolívar at the University of San Marcos in Lima], Lima, UNMSM, 164 p. (In Spanish)

Porras R. (1965) *Pequeña antología de Lima. El río, el puente y la alameda* [A small anthology of Lima. The river, the bridge and the alley], Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 399 p. (In Spanish)

Porras R. (1969) *El sentido tradicional en la literatura peruana* [The traditional meaning in Peruvian literature], Lima, IRPB-UNMSM, 107 p. (In Spanish)

Reuter J. (1982) *¡Salvemos Lima!* [Save Lima!], Lima, Oficina de Asuntos Culturales de COFIDE, 1982. 48 p. (In Spanish)

Tauro A. (2022) *Elogio del libro y otros ensayos* [In praise of the book and other essays], Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 78 p. (In Spanish)

Vich V. (2021) *Políticas culturales y ciudadanía: Estrategias simbólicas para tomar las calles* [Cultural policies and citizens: Symbolic strategies to take to the streets], Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 141 p. (In Spanish)

Whipple P. (2016) *La gente decente de Lima y su resistencia al orden republicano* [The decent people of Lima and their resistance to the Republican order], Lima, IEP, 220 p. (In Spanish)

Испания в зеркале музея Прадо

© Пигарёва Т.И., 2024

Татьяна Ивановна Пигарёва, канд. филол. наук, и.о. директора Института Сервантеса в Москве.
121069, Москва, Новинский бульвар, 20а, стр. 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com



Аннотация. Музей Прадо — камертон Испании, хранилище национального культурного кода, отражение разных этапов испанской истории. Это собрание любимых художников испанских королей, подчиненное их вкусу, а также целям и задачам верховной власти. По концентрации шедевров европейского искусства на единицу площади Прадо претендует на мировое первенство. В Прадо лучшая в мире коллекция Босха, Патиныра, Яна Брейгеля Старшего, Давида Тенирса, Рубенса, Тициана, Бассано и, конечно, главных испанцев: Эль Греко, Веласкеса, Риберы, Мурильо, Сурбарана, Гойи. Коллекция Прадо — это компактное и осмысленное собрание, «прошитое» внутренними связями. Развеска, композиция залов, диалог картин в музейных собраниях обладают свойством создавать собственные сценарии и цепочки сюжетов, зачастую «над-интенционально», вне рациональных намерений кураторов и коллекционеров. Уникальная «метафизическая» структура, присущая музею, сложилась постепенно и ненамеренно. Сочетание жанров, тем и сюжетов позволяет зрителю осознать эволюцию стилей и авторский почерк гениев музея Прадо. У музея не экстенсивный, а интенсивный подход к расширению коллекций: с начала XX в., после появления в музее Попечительского совета и хранителей-профессионалов, в коллекции постепенно заполняют лакуны, прежде всего достраивая исторически сложившиеся блоки, при этом сам характер собрания остается неизменным. А потому, с одной стороны, Прадо застыл во времени, но с другой — это живой, современный музей, организующий успешные, масштабные и выстроенные по новейшим технологиям выставочные проекты.

Ключевые слова: Музей Прадо, национальный код, европейское искусство, испанская живопись, династия Габсбургов, фламандская живопись, итальянская живопись, коллекция, масштабные проекты

Для цитирования: Пигарёва Т.И. (2024) Испания в зеркале музея Прадо. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

España en el espejo del Museo del Prado

© Pigariova T.I., 2024

Tatiana I. Pigariova, PhD (Filología), coordinadora general del Instituto Cervantes de Moscú.
121069, Rusia, Moscú, Novinsky bulvar, 20a, edificio 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com

Resumen. El Museo del Prado preserva el código cultural español y refleja distintas etapas de la historia del país. La colección del museo nace del núcleo constituido por los artistas predilectos de los reyes españoles, se ha formado gracias a su intuición y gusto y ha servido también para cumplir los objetivos del poder. El Prado pretende ser líder mundial a la vista de la gran concentración de obras maestras del arte europeo en su espacio. El museo dispone de la mejor colección del mundo de El Bosco, Patinir, Jan Brueghel el Viejo, David Teniers, Rubens, Tiziano, Bassano y, desde luego, recoge las obras maestras de los grandes pintores españoles: El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán y Goya. La colección del Prado está organizada de una manera bien meditada, con fuertes conexiones internas; es un museo de artistas que se inspiraron mutuamente. La disposición de cuadros en las salas y el «diálogo» entre las obras del museo genera escenarios e historias «suprainstanciales», ya que a menudo el efecto que subraya y analiza este artículo surge sin una clara intención racional de los curadores y coleccionistas; hasta la «estructura metafísica» del museo que es única y simbólica para la colección se ha ido desarrollando de forma gradual y no intencionada. Asimismo, la combinación de géneros, temas y tramas permite percibir plenamente la evolución de estilos y las características particulares que definen la obra de los artistas clave para la historia del arte. El enfoque del museo hacia la ampliación de su colección no es extensivo sino intensivo. A principios del siglo XX fue instaurado el Patronato del Museo y creado un equipo de curadores profesionales. La colección se ha ido ampliando, completando «bloques» históricos, mientras que el carácter de la colección se ha mantenido invariable. De ahí que por un lado, el Prado permanezca «estático» bajo el prisma del tiempo, pero por otro resulta ser una institución moderna que sigue evolucionando en el espacio creativo, organizando con éxito proyectos de gran envergadura haciendo uso de tecnologías innovadoras.

Palabras clave: Museo del Prado, código nacional, arte europeo, pintura española, casa de Habsburgo, pintura flamenca, pintura italiana, colección, grandes proyectos

Para citar: Pigariova T.I. España en el espejo del Museo del Prado (2024), *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Spain in the Mirror of the Museo del Prado

© Pigariova T.I., 2024

Tatiana I. Pigariova, PhD (Philology), Acting Director, Cervantes Institute in Moscow.
121069, Russia, Moscow, Novinskiy Boulevard, 20a, building 1–2
E-mail: tatiana.pigariova@gmail.com

Abstract. The Museo del Prado preserves the national cultural code and reflects the different stages of Spanish history. The museum's collection contains masterpieces by artists favored by the Spanish monarchs who had great intuition and refined taste, while also highlighting their supreme power. The Prado is a world leader by the intense concentration of masterpieces of European art in the museum space. The Prado has the world's finest collection of Bosch, Patinir, Jan Brueghel the Elder, David Teniers, Rubens, Titian, Bassano and, naturally, great Spanish artists, such as El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán and Goya. The Prado's collection is mindful and well-considered, with strong internal connections and paintings by artists who inspired one another. The placement of pictures in the rooms and the «dialogue» between the works helps to create «supraintentional» scenarios and stories. The museum's unique and impressive metaphysical structure has developed gradually and unintentionally. The similarity between genres, themes and plots allows us to perceive the evolution of styles and the particular characteristics that define the work of genius artists. The museum's approach to expanding its collection is intensive rather than extensive: since the beginning of the 20th century, when the museum's Board of Trustees began to function and a team of professional curators was formed, the Prado has sought to fill the gaps in the collection and to complete the historical «blocks» of paintings, while the essence of the collection has not changed. The Prado remains «static» in time, yet it is a modern institution that continues to evolve in the creative space and successfully organize large-scale innovative projects.

Keywords: Museo del Prado, national code, European art, Spanish art, House of Habsburg, Flemish art, Italian art, collection, large-scale projects

For citation: Pigariova T.I. Spain in the Mirror of the Museo del Prado (2024), *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 51–71. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-51-71

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Музей Прадо важнее для Испании,
чем Республика и монархия, вместе взятые.
Мануэль Асанья, 1939 год

Музей Прадо — камертон Испании, хранилище национального культурного кода, «главная культурная институция страны»¹. В 2019 г. двухсотлетие музея стало общегосударственным торжеством, моментом очередного признания, что все нити *hispanidad* сходятся в Прадо и его мощнейшая аура не только отражает, но и определяет суть и судьбы страны, искусства, испанской культуры.

Каждый этап испанской истории может быть рассмотрен сквозь призму музея Прадо², тем более что дата его создания — 19 ноября 1819 г. — условна. Коллекции испанских Габсбургов ведут свой отсчет от эпохи Карла I (он же император Карл V Священной Римской империи) (Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico, 1516–1556, 1520–1558), и роль музея, пусть и доступного лишь для избранных, они играли задолго до открытия Прадо. Образы правящих династий Габсбургов (XVI–XVII вв.) и Бурбонов (XVIII–XXI вв.) с наибольшей полнотой выстраиваются не только через уникальное собрание портретов, но и через персональные стратегии коллекционирования [Пигарёва, 2022: 26–143]. Открытие музея вскоре после Наполеоновских войн должно было не только явить миру лучшие образцы вошедшей в моду испанской школы живописи, но и продемонстрировать политическую весомость самой Испании, сильно сдавшей в XVIII в. свои позиции на европейской арене.

Социальная роль Прадо, встреча «бульвара» и музея предлагает оригинальный ракурс анализа Испании XIX – начала XX в. [Афиногенова, 2019]. Испанский



Зал шедевров музея Прадо, носивший имя королевы Изабеллы II. В «алтаре» зала — «Мадонна с рыбой» Рафаэля и «Меркурий и Аргус» Веласкеса. Ныне это базиликальный зал музея, где представлены работы Веласкеса с «Менинами» в центре³

¹ Cedillo J. El Museo del Prado se consolida en el primer puesto del Observatorio de la Cultura. El Cultural. 16.01.2024. URL: https://www.elespanol.com/el-cultural/artes/20240116/museo-prado-consolida-primer-puesto-observatorio-cultural/825417636_0.html (accessed: 01.03.2024).

² Первое название музея — Королевский музей живописи и скульптуры. Статус Национального музея он получит после «славной революции» в 1868 г., а название Национальный музей Прадо — в 1920 г. В этой статье термин «Прадо» используется по отношению ко всем эпохам существования музея. Упомянутые в тексте картины, если не указано иного, находятся в собрании музея Прадо. — *Прим. авт.*

³ Ж. Лорен. Фотография зала Королевы Изабеллы II. 1875 г. Собрание музея Прадо. — *Прим. авт.*

кризис конца XIX в. эффектно характеризует ситуация в Прадо, когда журналист Мариано де Кавиа был вынужден прибегнуть к мистификации, опубликовав на первой полосе газеты «Эль Либераль» (1891 г.) статью о разрушительном пожаре в музее, дабы привлечь внимание к плачевному состоянию национальной святыни [Portús Pérez, 2018].

Музей переживает «возрождение» в юбилейный год Веласкеса (Diego Velázquez, 1599–1660) (1899 г.), реформы начала XX века, эвакуацию времен Гражданской войны, финалом которой стала триумфальная выставка Прадо в Женеве [Пигарёва, 2022: 228–251].

После возвращения в Мадрид шедевров, якобы «похищенных красными», Франко (Francisco Franco, 1939–1975) проявил к музею особый интерес, выменяв в 1941 г. у правительства Петена (Philippe Pétain, 1940–1944) «Непорочное зачатие» («Inmaculada de Soult», 1678) Мурильо (Bartolomé Esteban Murillo, 1618–1682), вывезенное из Севильи наполеоновским маршалом Сультом (Jean-de-Dieu Soult, 1769–1851) и проданное в середине XIX в. его потомками французскому государству за рекордную для того времени сумму. За шедевр Мурильо из Лувра, а также «Даму из Эльче» («Dama de Elche») (самый значительный памятник древних иберов) и вестготский «Клад из Гваррасара» («Tesoro de Guarrazar») диктатор отдал французам один из многочисленных картонов Гойи (Francisco de Goya, 1746–1828), «Портрет Коваррубаса» («Retrato de Diego de Covarrubias», ок. 1600) Эль Греко (El Greco, 1541–1614) и «Портрет королевы Марианны Австрийской» («Retrato de la reina doña Mariana de Austria», 1652–1653) Веласкеса, притом что более удачная версия этого же портрета осталась в музее Прадо. Это была воистину образцовая манипуляция. В каталогах Лувра «Портрет Марианны», главный козырь обмена, ныне значится как «мастерская Веласкеса», а обиженные хранители Лувра до 1965 г. прервали с Прадо какие-либо отношения. Одна из лучших работ Мурильо, конечно, украсила коллекцию, но главным наследием периода франкизма стал инертный бюрократический механизм музея и общая запущенность. Многие годы в Прадо не было даже хранителя отдела испанского искусства.

Возвращение в Испанию демократии совпало с моментом переосмысления социальной роли музеев, когда к концу XX в. Прадо приобретает статус «светского собора» (хотя базиликальный зал — храм Просвещения — был изначально заложен в проект Хуаном де Вильянуэва /Juan de Villanueva,



Центральная галерея музея Прадо во время Гражданской войны в Испании 1936–1939 гг.

1739–1811/), становится местом международного паломничества, зарождается феномен выставок-блокбастеров и кардинальным образом преобразуется музейная архитектура. Реформа Прадо (2007 г.), осуществленная Рафаэлем Монео (Rafael Moneo, р. 1937), лауреатом Притцкеровской премии, изменила и облик, и рецепцию музея.

Изначальным требованием к проекту Р. Монео была преемственность и уважение к «духу» Прадо (никаких шокирующих пирамид, как то было при реформе Лувра). Р. Монео перестроил клуатр монастыря Сан-Херонимо, расположенный рядом с музеем, одев его снаружи в кирпич, и разместил под ним два этажа для выставок, офисов и мастерских. Между новым музейным корпусом Херонимос, получившим прозвище «куб Монео», и зданием Вильянуэвы появился просторный холл, крышу которого украсил лабиринт из кустов самшита, визуально и символически соединяя музей с Ботаническим садом и напоминая о «естественной истории», стоящей у истоков музея. Теме единства искусства и природы вторят и парадные двери нового корпуса — многотонное переплетение бронзовых стволов, работа скульптора Кристины Иглесиас (Cristina Iglesias, р. 1956).

В отреставрированном клуатре XVII в., оказавшемся на третьем этаже современной постройки, расставили скульптуры Леоне Леони (Leone Leoni, 1509–1590) и его сына Помпео Леони (Pompeo Leoni, 1533–1608) — бронзовые и мраморные фигуры испанских Габсбургов, основателей коллекции. Над ними — сквозь стекла — можно разглядеть святая святых музея — реставрационные мастерские. Хранители коллекции смотрят на ее создателей — музей Прадо знает толк в композиции.

Финалом преобразования Прадо станет новый корпус — перестроенный по проекту Нормана Фостера (Norman Foster, р. 1935) и Карлоса Рубио (Carlos Rubio Carvajal, р. 1950) Салон-де-Рейнос (Зал Королевств), фрагмент дворца Буэн-Ретиро. Этот дворец «благостного уединения» — Buen Retiro — был построен при Филиппе V (Felipe IV de España, 1621–1665) для отдыха и увеселений по соседству с вышеупомянутым монастырем Сан-Херонимо, куда монархи, начиная с католических королей, удалялись во время постов и скорби для духовного уединения (retiro). Новый дворец Филиппа IV украсили шедевры из королевских коллекций. В имперской столице сформировались два центра притяжения: Королевский дворец (Palacio de Oriente) и Буэн-Ретиро. Последний был разрушен в 1808 г., но его символическое место в структуре города занял музей Прадо. Проект Салон-де-Рейнос включает подземные переходы между музейными зданиями и создание пешеходного квартала



*Проект нового корпуса музея Прадо.
Архитекторы — Норман Фостер
и Карлос Рубио. Открытие ожидается
в конце 2025 г.*

Прадо, символического центра Испании, зеркальной версии королевского дворца. Метафора зеркала обретает в случае музея Прадо множественные смыслы.

Музей и коллекция его уникальных черт

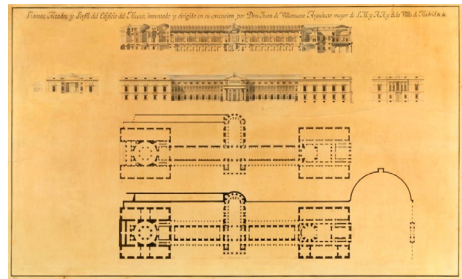
У Прадо в музейном мире особый статус. Хотя в рейтингах он уступает пальму первенства другим музейным «грандам» (в 2023 г. по числу посетителей Прадо занял 9-е место в мире⁴), среди специалистов испанский музей чаще всего называют в числе фаворитов. С совокупность его индивидуальных черт уникальна и символична. Сделаем попытку сформулировать эти, не всегда явные, особенности, «лица необщее выражение» главного испанского музея.

Прадо — музей великий, но обозримый. Он такого размера, чтобы поразить, но не напугать [D'Ors, 2004], — это не Лувр и не Эрмитаж. Королевская роскошь мадридского собрания, бесспорно, выигрывает от монастырской смиренности здания, построенного Хуаном де Вильянуэва в конце XVIII в. для Музея естественной истории.

Архитектор-неоклассик достиг последнего предела изощренности — образцовой простоты. Его проект в очередной раз воплотил главный идеал испанского зодчества, явленный Хуаном де Эррера (Juan de Herrera, 1530–1597) в Эскориале.

Классическая строгость интерьеров подобна удачно подобранной раме: подчеркивает достоинства холста, не отвлекая от него внимания.

По концентрации шедевров европейского искусства на единицу площади Прадо претендует на мировое первенство. Отмечали это многие, начиная с французов, с середины XIX в. превративших Прадо в место восторженного паломничества [Calvo Serraller, 2015]. Художник Антонио Саура (Antonio Saura, 1930–1998) утверждал, что этот музей «не самый протяженный, но самый напряженный» (или «не самый большой, но самый густой», если сохранить в русском переводе рифму *extenso — intenso*)⁵. Сейчас в Прадо выставлено более 1700 экспонатов, в то время как в Лувре — почти 500 тысяч. Прадо — музей шедевров.



Проект здания Музея естественной истории архитектора Хуана де Вильянуэвы (1796 г.). В центре — лекционный зал, который превратится в базиликальный зал музея Прадо

⁴ Cheshire L., Silva J. da The 100 most popular art museums in the world — blockbusters, bots and bounce-backs. The Art Newspaper. 26.03.2024. URL: <https://www.theartnewspaper.com/2024/03/26/the-100-most-popular-art-museums-in-the-world-2023> (accessed: 01.04.2024).

⁵ García Á. El nuevo Prado se abre a la historia. El País. 27.10.2007. URL: https://elpais.com/diario/2007/10/27/cultura/1193436001_850215.html (accessed: 01.03.2024).

В отличие от большинства европейских собраний, в Прадо нет военных контрибуций и награбленных сокровищ (вспомним об истории Британского музея или наполеоновских «продразверстках» в завоеванных странах). Прадо гордится этической безупречностью коллекции: своим появлением он обязан меценатству короны и церкви. А непрерывающимся обогащением своих фондов — богатым дарам и мудрой закупочной политике хранителей музея.

Прадо кровно связан с историей страны, прежде всего с династией Габсбургов. Короли могли быть посредственными политиками, но вкусом и пониманием статуса искусства Бог не обделил ни одного из них. Филипп II (Felipe II de España, 1556–1598) — истинный знаток, собиратель и ценитель — объявил королевские коллекции, полученные им в наследство от отца Карла I и Марии Венгерской (María de Hungría, 1505–1558), штатгальтера Испанских Нидерландов, неделимым целым и собственностью испанской короны. При Филиппе IV испанское собрание становится крупнейшим в Европе. Даже Карл II (Carlos II de España, 1665–1700), последний «зачарованный» король, на котором династия прервется, значительно пополнил коллекцию, а описи, созданные в годы его правления, содержат самый полный реестр сокровищ испанских Габсбургов. Бурбоны, с большим или меньшим успехом, старались равняться на предшественников. Особо отметим эстетическую смелость испанских монархов: ревностный католик Филипп II был поклонником Босха (Jheronimus Bosch, ок. 1450–1516), юный Филипп IV разгадал талант провидца Веласкеса, а Карл IV (Carlos IV de España, 1788–1808) назначил придворным художником оскорбительно реалистичного Гойю. Все три упомянутых гения более чем далеки от очевидных монарших идеалов: это не Тициан (Tiziano Vecellio, 1488/1490–1576), безоговорочно покорявший любого государя.

Ирония истории в том, что Фердинанд VII (Fernando VII de España, 1808, 1813–1833) — формальный создатель музея и центральная фигура барельефа на портике главного входа в Прадо — явил вопиющий пример «антииспанского» отношения к художественному достоянию короны. К искусству он был равнодушен до такой степени, что ещё до открытия музея подарил герцогу Веллингтону (Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington, 1769–1852) более двухсот шедевров из испанского собрания, перехваченных англичанами в «экипаже» бегущего из Испании короля Жозефа Бонапарта (Joseph Bonaparte, 1808–1813). Значительная часть «испанского подарка» — в том числе «Севильский водонос» («El aguador de Sevilla», ок. 1620) Веласкеса, «Даная» («Danae», 1553) из «поэзий» Тициана — до сих пор хранятся в музее Эпсли-Хаус (Лондон). Исключения подтверждают правила, и данный пример из истории Бурбонов свидетельствует, сколь показателен диалог власти, эпохи и Прадо.

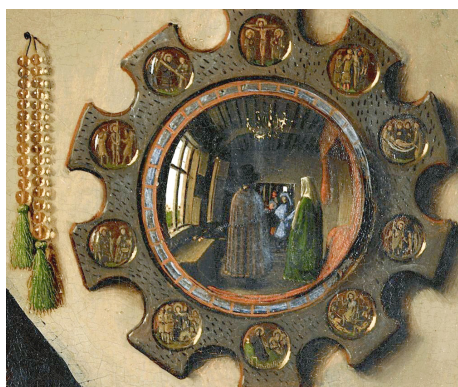
Прадо — музей не энциклопедический. Он творился скорее велением сердца, чем логикой замысла, хотя политический расчет всегда был важным фактором монарших пристрастий. Это собрание любимых художников испанских королей, подчиненное их интуиции, изысканному вкусу, а также целям и задачам верховной власти. В музее почти нет голландцев и англичан, врагов Габсбургов и истинной веры. Рембрандт (Rembrandt van Rijn, 1606–1669) в Прадо один — «Юдифь на пиру у Олоферна» («*Judit en el banquete de Holofernes*», 1634), но купил его Карл III Бурбон (Carlos III de España, 1759–1788) уже в XVIII в. А вот Рубенсов (Peter Paul Rubens, 1577–1640) — 90, это самое крупное собрание его работ.

Костяк музея — фламандская (или нидерландская, если речь идет о старых мастерах), итальянская и испанская школы. В Прадо лучшая в мире коллекция Босха, Патинира (Joachim Patinir, ок. 1480–1524), Яна Брейгеля Старшего (Jan Brueghel de Oude, 1568–1625), Давида Тенирса (David Teniers de Jonge, 1610–1690), Рубенса, Тициана, Бассано (Jacopo Bassano, 1510–1592) и, конечно, главных испанцев: Эль Греко, Веласкеса, Риберы (José de Ribera, 1591–1652), Мурильо, Сурбарана (Francisco de Zurbarán, 1598–1664), Гойи. Понять классическую испанскую школу, которая с середины XIX в. обрела статус «предвестника» и катализатора европейских художественных экспериментов, без музея Прадо невозможно. Другие национальные школы, также максимально сконцентрированные в определенных музеях (Лондонская национальная галерея, немецкие и австрийские музеи), не вызывали подобного энтузиазма среди ценителей живописи. Мировую славу Прадо обрел именно после того, как импрессионисты открыли Веласкеса, экспрессионисты — Эль Греко и Гойю, сюрреалисты — Босха, а первые туристы — Испанию. Напомним, что до конца XIX в. территории «по ту сторону Пиреней» не входили в гран-тур, исключения были редкостью.

Важно отметить, что, в отличие, например, от Италии, главными учителями для испанских художников были не академии — со структурированным образованием и жесткой «постановкой руки», а королевские коллекции, сам музей Прадо. Выбор именно венецианской школы — цвета, а не рисунка, совершенный Филиппом II, определил стилевой характер испанского собрания. О влиянии на Веласкеса и Гойю *non finito* позднего Тициана, его живописи, «сделанной из пятен», об особом мистическом свете Сурбарана и Эль Греко, о живописном споре «истины» и «идеала», о специфике «испанского духа», воплощенного в полотнах Прадо, в рамках данной статьи можем лишь упомянуть, зафиксировав, что живописное качество коллекции Прадо уникально. Это музей живописных шедевров, рядом с которыми первоклассные работы, пусть и не столь выдающиеся (иных в Прадо нет), воспринимаются в отраженном свете.

Музей отражений, рифм и перекличек

Коллекция Прадо не учебник истории искусства, но самое компактное и осмысленное собрание, «прошито» внутренними связями. Это музей художников, которые копировали и вдохновлялись друг другом. Об этом Прадо возвещает сразу. В центральной галерее, недалеко от входа, выставлены рядом «Адам и Ева» («Adamo ed Eva», 1550) Тициана и копия кисти Рубенса («Adán y Eva», 1628–1629): идеальное упражнение на тему «найди десять отличий». Особо умирительно, что у фламандца на дереве, кроме змия, появился попугай из американских колоний — птица, в эпоху Тициана (который родился незадолго до плавания Колумба) почти неведомая. Экзотическая деталь — она же политический символ мирового господства страны, над которой «никогда не заходило солнце».



Ян ван Эйк. Зеркало из картины
«Портрет четы Арнольфини». 1434.
Лондонская национальная галерея

Рубенс, художник-дипломат, провел девять месяцев при испанском дворе (1628), работая над придворными портретами, а также изучая и копируя шедевры из королевских собраний, прежде всего великого венецианца. В Прадо наряду с «Адамом и Евой» сохранилась рубенсовская версия «Похищения Европы» («El rapto de Europa», 1628–1629) из серии шести «поэзий» («Poesías», 1553–1562), написанных Тицианом для Филиппа II Габсбурга. Оригинал был подарен Филиппом V (Felipe V de España, 1683–1746), первым испанским Бурбоном, одному из родственников (важный знак смены династии) и покинул Испанию. Веласкес изобразил это полотно Тициана в глубине «Прях» («La fábula de Aracne», ок. 1657), одной из своих последних работ. Теперь «Похищение Европы» — копия кисти Рубенса — делит с «Пряхами» один зал, заменяя утраченного Тициана. Это соседство помогает распутать веласкесовский ребус на тему мифологии и величия творческого дара, который в начале XIX в., когда включенную в композицию картину еще не опознали, считали сугубо реалистической жанровой сценой, представляющей доблестный труд работниц Королевской фабрики гобеленов. Рубенс, в те годы уже признанный художник, оказал большое влияние на молодого Веласкеса и убедил Филиппа IV отправить его в Италию, чем значительно обогатил коллекцию Прадо.

У «Менин» («Las meninas», 1656) Веласкеса тоже был источник вдохновения в королевской коллекции — зеркало (один из знаковых предметов в картинах Северного Ренессанса), которое он «одолжил» у Ван Эйка (Jan van Eyck, ок. 1390–1441).

«Портрет четы Арнольфини» («Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw», 1434) в те годы хранился в мадридском Алькасапе. «Менины» отсылают к шедевр Ван Эйка, а также к «Омовению ног» («Lavanda dei piedi», 1548–1549) Тинторетто (Tintoretto, 1518–1594), где в глубине композиции «отражается» парный холст — «Тайная вечеря» («Última Cena», 1592–1594), висевший напротив «Омовения» в пресвитерии венецианской церкви Сан-Маркуола («Тайная вечеря» пребывает там и доныне). Веласкес был свидетелем того, как шедевр Тинторетто появился в коллекции Филиппа IV, и в зеркальной игре «Менин» скрыт оммаж иллюзорному миру «пламенного» венецианца.



Тинторетто. Фрагмент
с отражением «Тайной вечери»
из картины «Омовение ног».
1548–1549. Коллекция музея Прадо

Гойя, в свою очередь, в диалоге с Веласкесом включил в «Портрет семьи Карла IV» («La familia de Carlos IV», 1800) свой автопортрет, следуя образцу «Менин». И таких маршрутов — от первоисточника к вдохновленной им работе — в Прадо множество. Скульптор Леоне Леони создал бронзовую статую (1564) Изабеллы Португальской (Isabel de Portugal, 1503–1539), покойной жены Карла V, по ее портрету работы Тициана («Ritratto di Isabella del Portogallo», 1548), а белый конь со струящейся гривой с портрета герцога Лермы («Retrato ecuestre del duque de Lerma», 1603) кисти Рубенса перекочевал в райские сады («Het aardse paradijs met de zondeval van Adam en Eva», ок. 1615) Яна Брейгеля Старшего. Иногда, как в случае с «Пряхами» и Рубенсом, подобные «родственные» работы помещают рядом. Мариано Фортунни (Mariano Fortuny, 1838–1874) усердно копировал «Святого Андрея» («San Andrés», 1631) Хусепе де Риберы, создавая своего «Старика на солнце» («Viejo desnudo al sol», 1871). К юбилею музея в 2019 г. оригинал Риберы, одну из копий и портрет кисти Фортунни в духе XVII в. объединили в одной зале — вопреки хронологии, но во славу «перекрестному опылению».

Карл V, Дюрер и Тициан в русле политики и «поверх интенций»

Ярким примером диалога работ в музее, а также неразрывной связи коллекций с историей является «обряд инициации» в искусстве первого испанского Габсбурга. Карл I будет называть Тициана своим Апеллесом (Ἀπελλής, 370–306) (соответственно, уподобляясь Александру Македонскому /Ἀλέξανδρος ο Μέγας, 356–323/), хотя встреча с живописью оказалась для Карла-воина не столь желанной и естественной, как с шедеврами оружейных мастеров. В Ахен на коронацию Карла приехал Альбрехт Дюрер (Albrecht Dürer, 1471–1528). Задача у гения немецкого Возрождения была вполне праг-

матичная: подтвердить ежегодное пособие, которое ему как придворному художнику пожаловал император Максимилиан (Maximilian I, 1508–1519). Карл I наследовал титул императора Священной Римской империи от деда, и логичной была надежда на преемственность. И хотя император Карл удостоил Дюрера аудиенции и пособие подтвердил, портрет величайшему мастеру (в отличие от Максимилиана) не заказал и ко двору не пригласил. Его наследники такой шанс не упустили бы. Коронацию Дюрер назвал действием «невиданным ранее никем из живущих на земле», написал портрет художника Бернарта ван Орлея (Bernard van Orley, между 1487/1491–1541) — «нидерландского Рафаэля», у которого по дороге остановился, а новоиспеченный император так и не осознал, чего лишился. К счастью, история будет к Прадо благосклонна: работы Дюрера появятся в королевской коллекции в эпоху Филиппа IV [Пигарёва, 2022: 65–68, 73–74].

Развеска, композиция залов, диалог картин в музейных собраниях обладают свойством создавать собственные сценарии, зачастую вне рациональных намерений кураторов и коллекционеров. Назовем подобные сюжеты и интерпретации, возникающие «поверх интенций» творцов (и музейных профессионалов, и самих художников), «над-интенциональными». Прадо — музей «напряженный» — являет нам множество подобных примеров, в том числе в развеске зала немецкой школы, где автопортрет юного Дюрера (Selbstbildnis, 1498) расположен напротив «Охоты в честь Карла V в Торгау» («Jagd für Karl V. in der Nähe von Schloß Torgau», 1544) Лукаса Кранаха (Lucas Cranach der Jüngere, 1515–1586). Учитывая вышесказанное — «невстречу» императора и Дюрера — кажется символичным, что златокудрый красавец Дюрер (путешествие по Италии не прошло даром) смотрит на миниатюрного Карла, представленного с арбалетом в многофигурной композиции, с нескрываемой иронией (эмоция здесь возникает в «над-интенциональном» диалоге полотен).

К тому же сам Карл в Торгау не бывал. Курфюрст Саксонский заказал сцену вымышленной охоты в качестве дипломатического подарка — но подарок оказался не без подвоха. В год написания картины (1544) в замке возвели капеллу и ее освятил Лютер (Martin Luther, 1483–1546): это была первая церковь, изначально созданная для протестантских богослужений. Замок



Альбрехт Дюрер. Автопортрет. 1498.
Коллекция музея Прадо

с лютеранской капеллой виднеется на фоне сцены с участием католического императора. Вскоре Иоган Фридрих Великодушный (Johann Friedrich der Großmütige, 1532–1547), курфюрст Саксонии, станет лидером протестантского союза и в сражении при Мюльберге будет взят в плен и низложен.

Через десять лет после коронации в Ахене (и «невстречи с Дюрером»), когда Карла V в Болонье (в 1530 г.) будет короновать сам папа Климент VII (Clemens PP. VII, 1523–1534), Федерико Гонзага (Federico II di Mantova, 1500–1540) представит императору Тициана [Chesa Cremades, 2013]. Карл V пообещает прославленному венецианцу свое покровительство, но за поясной портрет заплатит один дукат. К счастью, герцог Мантуанский загладил неловкую ситуацию круглой суммой. Логично, что и сам герцог (Ritratto di Federico II Gonzaga, ок. 1529) кисти Тициана (незабываемый ультрамариновый бархат!) украшает собрание



Лукас Кранах. Фрагмент картины «Охота в честь Карла V близ замка в Торгау». 1544. Император Карл V изображен справа.

Коллекция музея Прадо

Прадо, напоминая о ключевой роли Гонзаги в обретении Карлом своего Апеллеса. Через три года он же организует новую аудиенцию в Болонье. Ее результатом стал восторженно принятый «Карл с собакой» («Ritratto di Carlo V con il cane», 1533) (в Прадо этот портрет в полный рост соседствует с «Битвой при Мюльберге» / «Ritratto di Carlo V a cavallo», 1548/) и монаршая награда: титул графа Палатинского и рыцаря Золотой шпоры. Карл V возвел Тициана в графское достоинство — таким образом, впервые в истории художник становится аристократом. Хотя Веласкесу век спустя еще придется доказывать, что он не ремесленник, а творец, и к кавалерам ордена Сантьяго его причислят лишь по ходатайству Филиппа IV перед папой римским (вопреки козням испанской знати), начало процессу было положено.

Когда умрет Изабелла Португальская, любимая жена Карла, Тициан получит заказ на ее посмертный портрет. Ранние изображения, взятые за образец, уже не отвечали вкусу императора, очарованного венецианцем. На первой версии портрета Карл лично попросит Тициана исправить форму носа королевы, придав ему античное совершенство. На основе этого ныне утраченного образца Тициан, специально приехав в Аугсбург, напишет портрет Изабеллы («Ritratto di Isabella del Portogallo», 1548) — украшение коллекции Прадо. Этот образ, рожденный в «сотворчестве» Карла и Тициана, останется потомкам. Тогда же в Аугсбурге Тициан создал и «Карла V в битве при Мюльберге», и портрет Иоганна Фридриха Саксонского в доспехах с

кровоточащей раной на щеке. Портрет пленного курфюрста кисти Тициана, также выставленный в Прадо, оказался «над-интенциональным» ответом на «Охоту» Кранаха.

Выполняя заказы Карла V, который в живописи видел прежде всего способ утверждения династических ценностей, а также величия короны и церкви, Тициан создал архетип парадного портрета и стал «королем живописцев и живописцем королей». Потомки Карла окружали себя картинами художников, напоминавших венецианца по стилю, поэтому его справедливо считают «отцом» Прадо. Символично, что Тициан был для Карла ключевой фигурой не только в искусстве, но и в политике. В Испанском обществе Америки [Juanes et al., 2018] хранится письмо императора от 1549 г., где он повелевает удвоить пенсию художнику за «дополнительную услугу»: Тициан отказался от обещанного визита к папе Павлу III (Paulus PP III, 1534–1549), а «поехал к нам, в Аугсбург». В то время как раз шел Тридентский собор, и Карлу было важно указать папе, на чьей стороне истина и сила. Император настаивал на «очищении» и «опрощении» католической церкви во имя триумфа над протестантами. Движение Тициана на шахматной доске европейской политики легко считывалось главными игроками.

В 1556 г. Карл I передал власть над Испанией своему сыну Филиппу II и удалился в монастырь Юсте. Правителя, истерзанного болезнями и утомленного бременем власти, сопровождали любимые творения Тициана: портрет Изабеллы Португальской, «Скорбящая Богоматерь» («Madonna Addolorata», 1554) и «Глория» («Gloria», 1551–1554), которую он попросил показать себе перед смертью. На огромном холсте в лавине фигур перед Небесным престолом склонился сам император Карл (на нем лишь белый саван, корона оставлена у ног), красавица Изабелла, наследник Филипп II. Изображен там и сам художник: он пристально наблюдает, как каются монархи. Подпись Тициан оставил на свитке в руках пророка Иезекииля.



Тициан. Портрет Изабеллы Португальской, супруги императора Священной Римской империи Карла V. 1548. Коллекция музея Прадо

Новизна и диктат традиций

В год 200-летия музея каждый почитатель Прадо получил возможность внести свою лепту в пополнение коллекции: была объявлена кампания «микромecenатства» для приобретения «Девочки и голубки» («Jeune fille à la

colombe», 1622–1624), картины Симона Вуэ (Simon Vouet, 1590–1649), «первого живописца» Людовика XIII (Louis XIII, 1610–1643) и современника Веласкеса. В чем причина такого выбора? Музею принадлежит одна из лучших работ Симона Вуэ «Время, побежденное Надеждой и Красотой» («Le Temps vaincu par l'Espérance, l'Amour et la Beauté», 1627). Считалось, что Красота — это жена художника Вирджиния Вецци (Virginia Vezzi, 1601–1638). Но девочка на ранее неизвестной картине оказалась так похожа на обнаженную даму, хватющую Сатурна за чуб, что все сомнения отпали: изображена натурщица. Только в работе «Девочка и голубка» она на несколько лет моложе. Кроме интересной визуальной рифмы, девочка прекрасна сама по себе: она задорно улыбается, что редкость для портретов XVII в. Французское собрание (четвертое по важности в Прадо), костяк которого создал Филипп IV, декорируя дворец Буэн-Ретиро, было удачно дополнено. Принцип Прадо — не экстенсивный, а интенсивный подход к расширению коллекций.

С начала XX в., после появления в музее Попечительского совета и хранителей-профессионалов, в коллекции постепенно заполняют лакуны, прежде всего достраивая исторически сложившиеся блоки. Сам характер собрания неизменен [Portús Pérez, 2018]. У Прадо нет постоянного бюджета на закупки: средства выделяются государством в каждом конкретном случае, а также значительные суммы поступают от меценатов.

В 1915 г. член Попечительского совета, барселонский финансист Пабло Боск-и-Боррай (Pablo Bosch y Barrau, 1841–1915) завещал Прадо всё свое собрание «до Гойи включительно». Из 300 полотен эксперты выбрали 90, «соответствующие духу музея», в том числе «Мадонну с Младенцем» («La Virgen de la leche») Луиса де Моралеса (Luis de Morales, ок. 1510–1586), где Иисус одной рукой держит прозрачный покров, а другой — сквозь прорезь в одежде ищет материнскую грудь, а также «Коронование Девы Марии» («La Coronación de la Virgen», ок. 1592) Эль Греко и «Святое семейство» («La Sagrada Familia», 1522) Бернарта ван Орлея, в композицию которого стремительно влетает, напугав Младенца, ангел с короной, дабы увенчать Богоматерь. В завещании Пабло Боск просил, чтобы его работы хотя бы 25 лет висели вместе в отдельном зале «никак не из тщеславия», а дабы служить «образцом и побуждением» для других коллекционеров. Его последняя воля была соблюдена.

В значительном списке меценатов Прадо упомянем еще одного коллекционера — лидера каталонского национализма Франсеска Камбо (Francesc Cambó i Batlle, 1876–1947). В 1941 г. он передал музею серию из трех досок Сандро Боттичелли (Sandro Botticelli, 1445–1510) «История Настаджио дельи Онести» («Nastagio degli Onesti», 1483). Это была акция с политическим подтекстом, выражающая позицию Камбо и его соратников: Каталония должна быть сильной и независимой, но внутри великой Испании. Дар Камбо в очередной раз демонстрирует, что все сюжеты испанской истории

сходятся в Прадо. В коллекции щедрого дарителя также хранились две версии «Бодегона с четырьмя сосудами» («Bodegón con cacharros», ок. 1650) Сурбарана. Камбо предложил Прадо выбрать лучшую, а вторую подарил Барселоне.

Крупнейший дар в истории музея — не коллекцию, а именно средства для закупки картин — Прадо получил в 1991 г. от мадридского адвоката Мануэля Вильяэскусы (Manuel Villaescusa Ferrero, 1922–1991). «Наследству Вильяэскусы» Прадо обязан появлением в коллекции 200 новых работ исключительной ценности. Среди них «Фабула» («La fábula», ок. 1580) раннего Эль Греко, «Итальянская тетрадь» («Cuaderno italiano», 1770) рисунков Гойи и его же «Полет ведьм» («Vuelo de Brujas», ок. 1798), одна из лучших работ из цикла, написанного для герцогини де Осуна (María Josefa Pimentel y Téllez-Girón, 1752–1834), портрет которой с семьей уже был в коллекции Прадо («Los duques de Osuna y sus hijos», 1788). Финальным аккордом распорядителей щедрого наследства стала покупка портрета «Изабеллы Католической» («Isabel I de Castilla», ок. 1490) нидерландской школы и одного из лучших портретов кисти Гойи — «Графини де Чинчон» («La condesa de Chinchón», 1800). Приобретение портрета графини было признано в 2000 г. «приобретением года» («Acquisition of the Year») в мировом масштабе лондонским журналом Apollo. А через 16 лет тот же «титул» присвоили «Богоматери с гранатом» («Virgen de la granada», ок. 1426), купленной музеем у герцогов Альба (Carlos Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo, p. 1948). Новая жемчужина Прадо — работа Фра Анджелико (Beato Angelico, 1395–1455) — украсила собрание итальянского Кватроченто, при Габсбургах почти не представленного в коллекции, заняв место в экспозиции рядом с его же «Благовещеньем» («Annunciazione di Cortona», ок. 1430), удачно вымененным у насельниц монастыря Дескальсас-Реалес в 1861 г. Художник Федерико де Мадрасо (Federico Madrazo, 1815–1894), директор Прадо, отдал им взамен собственную версию того же сюжета. Коллекция старых итальянских мастеров Прадо обрела свой колористический и смысловой центр.

Интересно отметить, как принцип достраивания традиционных блоков коллекции отразился в хронологическом расширении испанского собрания музея. В сферу интересов Габсбургов «несовершенное» искусство романтики и готики не входило. Только после 1912 г., когда в Прадо был создан



Франсиско де Сурбаран.
Бодегон с четырьмя сосудами. Ок. 1650 г.
Коллекция Музея Прадо

Попечительский совет, возник вопрос о необходимости включить в испанскую коллекцию работы XII–XIV вв. Но лишь в 1948 г. в экспозиции появились первые романские фрески — роспись абсиды церкви Санта-Крус в Мадеруэло (Сеговия) со сценой сотворения Адама («Creación de Adán. Pintura mural de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo», XII в.). Долгие годы они вызывали сомнения у специалистов и неоднозначную реакцию поклонников Прадо. Возглавлявший в этот период музей Фернандо Альварес де Сотомайор (Fernando Álvarez de Sotomayor, 1875–1960) точно сформулировал проблему: «Романика воспринимается так же, как если бы в Прадо повесили Пикассо».

Через десять лет Попечительский совет заключил договор об обмене с Метрополитен-музеем: за несколько работ из запасников Прадо американцы уступили шесть фресок XI в. из церкви Сан-Бауделио в Берланге (Сория), вывезенные из Испании в начале XX в. Именно эти фрески примирили «отцов Прадо» с романской коллекцией: на них изображены слон, медведь (Пикассо бы позавидовал) и сцена охоты на зайцев. Уникальны здесь не только качество исполнения, но и сам факт появления подобных сюжетов в храмовом пространстве. Возможность перекинуть эффектный «мостик» от романских зайцев к сценам охоты, столь популярным в испанской живописи XVII в., стала решающим аргументом.

Триумфальным финалом обращения к истокам испанского искусства стал дар коллекционера Вареса Фисы (José Luis Várez Fisa, 1928–2014) (также каталонца): 12 первоклассных работ — романское и готическое искусство. С 2013 г. они выставлены в отдельном зале, носящем имя дарителя, под расписным потолком XV в. из Леона, где девы с драконами и охотники на медведей соседствуют с Тайной вечерей. Центр нового зала — «Богоматерь из Тобеда» («Virgen de Tobed», 1359–1362), выдающийся образец каталонской готики с итальянским влиянием, работа Жауме Серры (Jaume Serra, XIV в.). Ангелов и Богоматерь с Младенцем невообразимой анатомии приветствуют донаторы: Энрике II Кастильский (Enrique II de Castilla, 1366–1367, 1369–1379), братоубийца и основатель новой династии, венцом которой станет Изабелла Кастильская (Isabel I de Castilla, 1474–1504), а также его жена Хуана Мануэль (Juana Manuel, 1339–1381) и их дети. Шлемы с гербами Кастилии и Леона увенчаны золотыми грифонами, чьи «лапки» умиительно повторяют молитвенный жест. Энрике II и его домочадцы предстают в коронах, но написан этот алтарный образ за десять лет до его официальной коронации — династическая война еще длится. Донатор не сомневался, что кастильская корона достанется именно ему, и опередил события: сама Дева освещает его венценосность. Как тут не вспомнить историю с Веласкесом, который в «Менинах» изобразил у себя на груди крест ордена Сантьяго (хотя по этому поводу существует множество версий) за три года до того, как ему было пожаловано рыцарское звание.

Метафизическая структура Прадо

Кроме копий, откликов и взаимосвязей, намеренных или «над-интенциональных», сама близость жанров, тем и сюжетов позволяет с особой остротой осознать эволюцию стилей и авторский почерк гениев музея Прадо. Один из примеров — «Меркурий и Аргус» («Mercurio y Argos», 1636–1638). Рубенс следует устоявшейся иконографии: многоглазый великан смежил очи, не менее мускулистый Меркурий заносит руку с мечом, выжидающе смотрит волоокая корова. Театральное действо: актеры телесны, задник прописан, ручей журчит. Веласкес, презрев все условности, творит на ту же тему импрессионистически размытый образ усталости («Mercurio y Argos», ок. 1659). Заснул «великан» Аргус, здесь его не отличить от обычного смертного. Меркурия тоже клонит в сон, формы растекаются. Где корова, где скала? Хаотичные мазки намечают складки изнуренно опадающих тканей. Рубенс с блеском воплощает мифологический сюжет, Веласкес открывает путь к абстракции.

К 200-летию музея, а затем во время пандемии Прадо пережил очередную реэкспозицию. «Меркурия и Аргуса» Веласкеса определили в зал к его же «Пряхам», объединив две поздние работы мастера, а одноименного Рубенса — в новую фламандскую экспозицию на третьем этаже, где раньше располагались реставрационные мастерские. Возможно, что со временем упомянутые полотна поменяют своё расположение. Но возникнут новые переклички. Контрапункт обогащает симфоническое звучание коллекции.

Ярким примером контрапункта в развеске Прадо стал зал «Герники» («Guernica», 1937), созданный после возвращения из Нью-Йорка «республиканской иконы» кисти Пабло Пикассо (Pablo Picasso, 1881–1973). Огромное полотно в 1981 г. поместили в Касон-дель-Буэн-Ретиро, тот самый танцевальный павильон, где при Карле II итальянец Лука Джордано (Luca Giordano, 1634–1705) по прозвищу Фа Престо⁶ написал грандиозный плафон «Апофеоз испанской монархии» («Apoteosis de la Monarquía Española», 1697). Там, среди сонма парящих аллегорий, присутствуют Война и Чума. Идеальное пристанище и соседство для работы Пикассо, который был потрясен бомбардировкой Герники и написал это полотно рекордно быстро, за 33–35 дней. Эта рифма в духе Прадо возникла опять же «поверх интенций», не по воле кураторов, а следуя внутренней логике музея.

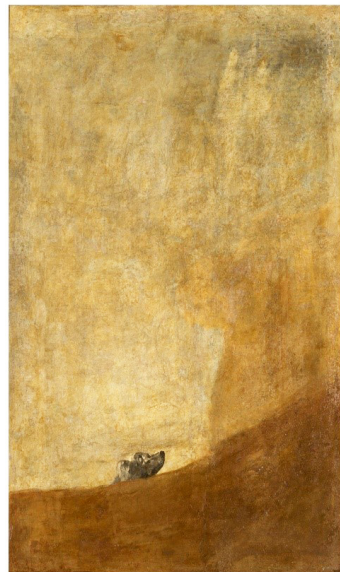
Среди характерных черт мадридского собрания нельзя не отметить его образцовую сохранность. Кроме того, что сухой воздух Кастилии был естественным хранителем живописи задолго до появления систем кондиционирования, в Прадо одна из лучших в мире реставрационных мастерских. Когда в первой половине XIX в. живопись с дерева повсеместно переводили на холст, музей отказался от новомодных увлечений. В 80-е годы XX в., когда

⁶ Лука Фанпесто, Luca Fapresto (итал. fa presto) — Лука, делающий быстро. — Прим. ред.

многие мастерские перешли на синтетические лаки, из-за чего старые полотна кажутся «ламинированными», реставраторы Прадо сохранили верность натуральным смолам; также они никогда не используют пресс для укрепления красочного слоя. Старые холсты писались в эпоху свечей, и художники прекрасно осознавали, что сама фактура мазка создает иллюзию движения в дрожащем свете живого огня. Благодаря неустанной работе реставраторов — консервативных, как и сама коллекция, — шедевры Прадо сохраняют первозданную яркость и естественность красок и фактуры. В залах до сих пор работают копиисты, пахнет маслом, и порой кажется, что всё, что мы видим, написано совсем недавно.



Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV.
1800–1801. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя.
Собака. 1820–1823.
Коллекция музея Прадо

И последнее. Прадо — единственный музей, где существует метафизическая структура. Этот ракурс восприятия, предложенный автором данной статьи, позволяет акцентировать целостность коллекции: «Менины» Веласкеса, выставленные в главном базиликальном зале музея, задают метафизический центр, а Гойя — вертикаль.

Собрание Гойи поделено на три части: портреты расположены на том же главном этаже, что и «Менины»; на цокольном этаже — цикл «черных» работ («Pinturas negras», 1819–1823) из Дома Глухого, последнего испанского пристанища Гойи до переезда в Бордо. А на верхнем этаже — ранние буколические картоны для Королевской фабрики гобеленов (Cartones de Goya, 1775–1792). Аналогия кажется очевидной: рай, ад — и земное бытие между ними. Однако столь символичная развеска Гойи — уникальная для музейной практики — сложилась постепенно и ненамеренно. Был период, когда «черного» Гойю распределили по разным залам, разрушив общую ауру, а часть картонов с селянами на фоне голубых небес развесили по соседству.

Метафизическая вертикаль восторжествовала случайно, но закономерно — опять же, «над-интенционально». Недаром важнейший период в кол-

лекции Прадо — барокко. А при трехуровневой развеске Гойи барочный концепт можно обнаружить в структуре самого музея. В геометрическом и смысловом центре расположены «Менины» с зеркалом, где символически отражаются не только Филипп IV и Марианна Австрийская (Mariana de Austria, 1634–1696), но и весь музей, все, кто предстоит магнетическому пространству и «воздуху “Менин”»⁷. Огромный холст, вписанный Веласкесом в композицию картины, оказывается точкой концептуального притяжения. Мы видим обратную сторону холста. Что изображено на картине? Там пустота или завершенное творение? Картина внутри картины пребывает в области неведомого, это барочный концепт, манящая загадка, «черный квадрат» XVII в. Метафизическая тайна «Менин» озаряет всю коллекцию музея. А под залом Веласкеса, этажом ниже, в результате реформы Монео обрели постоянное пристанище восемь муз с виллы императора Адриана в Тиволи («Musas de la Villa Adriana», 130–140) — античные корни европейского искусства и самого музея, «обитатели муз». И всё собрание пронизывает вертикаль провидца Гойи.

Прадо застыл во времени, но кажется удивительно живым музеем. Быть может, потому что память о его создателях неотделима от самой коллекции, а картины продолжают диалог, создавая замысловатые цепочки сюжетов. Когда-то каталонский писатель Жузеп Пла (Josep Pla, 1897–1981) с сарказмом сказал о мадридских художниках: «Недосягаемые из Прадо парализовали их творческую волю». Он был прав вдвойне. После Прадо сложно не только писать, но и смотреть на что-либо еще. Недаром XX в. прославили выходцы из Барселоны: Дали (Salvador Dalí, 1904–1989), Миро (Joan Miró, 1893–1983), Тапиес (Antoni Tàpies, 1923–2012) и Пикассо (пусть и рожденный в Малаге). Хотя и они, как и все художники Испании — и не только Испании, — всё равно выросли под сенью музея Прадо, главного хранилища испанской истории и живописных шедевров.



Ф. Гойя. Сбор винограда
(из серии картонов). 1786–1787.
Коллекция музея Прадо

⁷ На вопрос о том, что бы вы спасли из Прадо при пожаре, Сальвадор Дали ответил: «Воздух “Менин”». — Прим. авт.

Список литературы / References

- Афиногенова Е.В. (2019) *Прадо: музей, бульвар и карнавал*, Москва, Варфоломеев А.Д., 384 с.
- Afinogenova E.V. (2019) *Prado: muzei, bul'var i karnaval* [Prado: museum, boulevard and carnival], Moscow, Varfolomeev A.D., 384 p. (In Russian)
- Пигарёва Т.И. (2022) *Испания от И до Я*, Москва, Слово, 440 с.
- Pigariova T.I. (2022) *Ispaniya ot I do Ya* [Spain from S to N], Moscow, Slovo, 440 p. (In Russian)
- Calvo Serraller F. (2015) *Introducciones al Museo del Prado* [Introductions to the Prado Museum], Madrid, Fundación amigos del Museo del Prado, 460 p. (In Spanish)
- Checa Cremades F. (2013) *Tiziano y las cortes del Renacimiento* [Titian and the Renaissance Courts], Madrid, Marcial Pons Historia, 528 p. (In Spanish)
- D'Ors E. (2004) *Tres horas en el Museo del Prado* [Three hours at the Prado Museum], Madrid, Editorial Tecnos, 344 p. (In Spanish)
- Juanes J., Cuesta L.J., Coddling M.A. (2018) *Tesoros de la Hispanic Society of America* [Treasures of the Hispanic Society of America], Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, Fundación Jenkins, Ediciones El Viso, 448 p. (In Spanish)
- Portús Pérez J. (coord.) (2018) *Museo del Prado, 1819–2019. Un lugar de memoria*. [Prado Museum, 1819–2019. A place of memory] Madrid, Museo Nacional del Prado, 304 p. (In Spanish)

Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды

© Ху Э.Д., 2024

Элис Джоан Ху, аспирант кафедры истории западноевропейского искусства Института истории СПбГУ.

199034, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9

E-mail: bepahuhu@gmail.com



Аннотация. Живопись с цветочными гирляндами приобрела большую популярность не только в искусстве Фландрии, но и Испании XVII в.; она вызывает к себе большой интерес у современных исследователей и экспертов, а также широкой публики, доказательством чему являются выставки картин с цветочными гирляндами. Например, тематическая выставка — «Ars vivendi. Франс Снейдерс и фламандский натюрморт XVII века» — открыта в 2024 г. в Эрмитаже. Одним из знаковых представителей живописи в жанре цветочной гирлянды является Хуан де Арельяно. На раннем этапе творчества художник концентрировался на религиозных темах и изображении человеческих фигур, но ни то ни другое не соответствовало его особым дарованиям, поэтому постепенно, находясь под сильным влиянием фламандских (Д. Сегерс) и итальянских (М. Нуцци) мастеров, Арельяно переходит от религиозных композиций

в гирляндах через пейзажи в гирляндах к картинам с цветочными мотивами: цветам в вазах, цветам в корзинах и декоративным цветочным гирляндам, что свидетельствует о тенденции к декоративизму, проявившейся в расцвете декоративной живописи в Испании второй половины XVII в.

Ключевые слова: Хуан де Арельяно, цветочные гирлянды, фламандская живопись, испанская живопись, цветочный натюрморт, живопись барокко

Для цитирования: Ху Э.Д. (2024) Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 72–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Juan de Arellano (1614–1676) y sus guirnaldas de flores

© Hu A.J., 2024

Alice Joan Hu, estudiante de posgrado del departamento de Historia del Arte de Europa Occidental, Universidad Estatal de San Petersburgo.
199034, Rusia, San Petersburgo, malecón Universitetskaya, 7/9
E-mail: bepahu@gmail.com

Resumen. El arte español del siglo XVII quedó marcado por la obra de Juan de Arellano, un pintor destacado que se abrió paso hacia la pintura de guirnaldas de flores. Su camino creativo no fue fácil. En la etapa inicial de su carrera, Juan de Arellano se concentró en temas religiosos y en representar figuras humanas, lo que, sin embargo, no reflejaba su talento particular. Inspirado por artistas flamencos (Daniel Seghers) e italianos (Mario Nuzzi), Arellano comenzó a pintar bodegones de flores, incluyendo flores en un jarrón, flores en una cesta e imágenes enmarcadas por una guirnalda de flores. Las obras con guirnaldas de flores ganaron popularidad no solo en el arte de Flandes, sino también en España en el siglo XVII. Hoy en día siguen despertando gran interés entre espectadores e investigadores; por ello se realizan muestras de pintura de guirnaldas como, por ejemplo, la exposición «Ars vivendi. Frans Snyders y los bodegones flamencos del siglo XVII» en el Hermitage (2024). Se nota la transición del arte de Arellano desde composiciones religiosas en guirnaldas a través de paisajes en guirnaldas hasta bodegones florales, lo que pone de relieve la tendencia al decorativismo que se manifestó en el florecimiento de la pintura decorativa en España en la segunda mitad del siglo XVII.

Palabras clave: Juan de Arellano, guirnaldas de flores, pintura flamenca, pintura española, bodegón floral, pintura barroca

Para citar: Hu A.J. (2024) Juan de Arellano (1614–1676) y sus guirnaldas de flores, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 72–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Juan de Arellano (1614–1676) and His Flower Garlands

© Hu A.J., 2024

Alice Joan Hu, postgraduate student at the department of History of Western European Art, Saint Petersburg State University.
199034, Russia, Saint Petersburg, Universitetskaya Embankment, 7/9
E-mail: bepahu@gmail.com

Abstract. The work of Juan de Arellano, a prominent Spanish painter and creator of flower garland paintings, proved influential in the 17th century Spanish art. Arellano's creative path was far from easy. In the early stage of Juan de Arellano's career, he concentrated on religious themes and human figures, but neither reflected his particular talent. Inspired by Flemish (Daniel Seghers) and Italian artists (Mario Nuzzi), Arellano started to paint flower still lifes, such as flowers in a vase, flowers in a basket and images framed by a flower garland. Paintings with flower garlands gained popularity not only in Flemish art, but also in Spain in the 17th century. Nowadays flower garland paintings are still popular with viewers and researchers, hence the number of garland paintings exhibitions, for instance, «Ars vivendi. Frans Snyders and 17th century Flemish Still Lives» in the Hermitage (2024). Arellano transitioned from religious compositions with garlands through landscapes with garlands to floral still lifes. Thus, the trend towards decorativism manifested itself as decorative art flourished in Spain in the second half of the 17th century.

Keywords: Juan de Arellano, flower garlands, Flemish painting, Spanish painting, floral still life, Baroque painting

For citation: Hu A.J. (2024) Juan de Arellano (1614–1676) and His Flower Garlands, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 72–86. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-72-86

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Введение

Цветочная живопись получила наибольшее развитие в XVII в. в Нидерландах (как во фламандской, так и в голландской школах), а также в различных регионах Италии. И северные, и средиземноморские художники создавали произведения, которые стали известны во всей Европе, особенно в Испании, где они оказали решающее влияние на местных художни-

ков. Цветочные натюрморты писали испанские художники Диего Валентин Диас (Diego Valentín Díaz, 1586–1660), Хуан Баутиста де Эспиноса (Juan Bautista de Espinosa, 1590–1641), Хуан ван дер Хамен (Juan van der Hamen, 1596–1631), Антонио Понсе (Antonio Ponce, 1608–1677), Хуан де Арельяно (Juan de Arellano, 1614–1676), Франсиско Перес Сьерра (Francisco Pérez Sierra, ок. 1627–1709), Бартоломе Перес (Bartolomé Pérez de la Dehesa, ок. 1634–1693) и Габриэль де ла Корте (Gabriel de la Corte, 1648–1694).

В XVII в. в европейском искусстве восторжествовала формула, разработанная фламандским художником-иезуитом Д. Сегерсом (Daniël Seghers, 1590–1661): его картины построены на основе гирлянды, окружающей центральный медальон, обычно созданный в технике гризайли и выполненный другим мастером. В медальоне представлялись разные сюжеты: от Богоматери с Младенцем и святых до сюжетных сцен из Священной истории. В контексте духовной политики Контрреформации гирлянды призваны были сделать религиозные сюжеты, ими обрамляемые, более привлекательными для зрителя, возродить и усилить в обществе интерес к религии.

Вскоре у Сегерса появились многочисленные фламандские ученики и последователи, такие как Ян Брейгель Младший (Jan Bruegel de Jonge, 1601–1678), Ян Филипп ван Тилен (Jan Philips van Thielen, 1618–1667), Ян ван Кессель Старший (Jan van Kessel, 1626–1679), Николас ван Верендааль (Nicolaes van Veerendaal, 1640–1691) и другие. Вкус к гирляндам достаточно быстро распространялся в XVII столетии по всей Европе и достиг испанских земель. Среди испанских мастеров в области гирлянд прославились Хуан ван дер Хамен, Бартоломе Перес, Габриэль де ла Корте и Хуан де Арельяно.

Арельяно в испанском контексте стал одной из знаковых фигур в жанре цветочной гирлянды. Творчеству Арельяно в историографии посвящен целый ряд исследований. Это публикации, в которых изучается жизнь художника [Buenda, 1998; Duque, 1986; Saltillo, 1953; Valdivieso González, 1979]. В них собраны материалы и документы о личной жизни мастера, они стали важными ресурсами фактологических сведений для данного исследования. В каталогах музея Прадо представлена информация о картинах, которые хранятся в коллекции музея. Бывший директор музея Прадо Альфонсо Эмилио Перес Санчес (Alfonso Pérez Sánchez, 1935–2010) был историком искусства, специализирующимся на живописи барокко. Его текст в каталоге выставки «Хуан де Арельяно 1614–1676» (Juan de Arellano 1614–1676) [Pérez Sánchez, 1998] включает в себя полную историю жизни и творчества художника. Публикации в журналах посвящены отдельным натюрмортам Арельяно, в них анализируются детали его картин [Duque, 1986; Trinidad de, Mercedes, 1995; Valdivieso González, 1979]. Энциклопедия музея Прадо (редакционно-исследовательский проект друзей Фонда музея Прадо) объединяет наиболее полную информацию об истории и коллекциях данной художественной галереи, в которой хранится одно из наиболее полных собраний произведений

Арельяно. Энциклопедия предлагает постоянно обновляемый контент, который включает биографии художников, в том числе сведения о жизни и произведениях Хуана де Арельяно [Sánchez del Peral, 2006].

Картины Хуана де Арельяно хранятся не только в государственных музеях, но и в частных коллекциях, поэтому на сегодняшний день не все произведения его кисти досконально изучены. Неполнота изученности касается в первую очередь его картин с цветочными гирляндами. Актуальность темы заключается в том, что, хотя в историографии в целом творчество Арельяно достаточно хорошо изучено, в литературе представлено мало исследований о его цветочных гирляндах. Методы, применяемые в работе, следующие: источниковедческий, используемый для сбора исторических сведений о художнике и его цветочных гирляндах, иконографический, полезный для выявления типологии цветочных гирлянд, и метод стилистического анализа. Теоретическую базу исследования составляют публикации, посвященные истории создания цветочных гирлянд Арельяно и принадлежащие в основном перу зарубежных авторов [Buenda, 1998; Duque, 1986; Saltillo, 1953; Valdivieso González, 1979]. В статье использованы испаноязычные публикации по разным художественным школам Западной Европы XVII в. и каталоги выставок музея Прадо. Практическая значимость данного исследования заключается в возможности использования его материалов в дальнейших научных работах, при публикации источников по искусству и для составления указателей художников фламандской и испанской живописи цветочных гирлянд XVII в. Научная новизна публикации состоит в обращении к плодovitому и известному, но остающемуся до конца не исследованным крупному мастеру испанской цветочной гирлянды.

Творческий путь Хуана де Арельяно

Хуан де Арельяно родился в 1614 г., в эпоху правления Филиппа III (Felipe III de España, 1598–1621), в Санторкасе, недалеко от города Алькала-де-Энарес, где он впоследствии обучался. Учителем его был горожанин из Алькала-де-Энареса, но мы не знаем ни его имени, ни характера и уровня его произведений. В Алькала Арельяно провел еще восемь лет, после чего поступил, чтобы стать мастером, в мастерскую Хуана де Солиса Младшего (Juan de Solís, ?–1654) [Saltillo, 1953: 182].

О творчестве Хуана де Солиса Младшего известно очень мало, поэтому невозможно определить, в какой степени он мог повлиять на Арельяно. Конкретной информации о молодости учителя Арельяно нет. Первые сведения о нем связаны с его пребыванием в Мадриде около 1627 г. в качестве ученика своего тезки и, возможно, родственника Хуана де Солиса Старшего. От учителя Арельяно до нашего времени сохранилось лишь несколько пейзажей не очень высокого художественного качества [Buenda, 1998: 335].

Хуан де Арельяно начал свою деятельность как самостоятельный мастер в середине правления Филиппа IV (Felipe IV de España, 1621–1665) и закончил ее в начале правления его преемника — Карла II (Carlos II de España, 1665–1700), последнего представителя Габсбургской династии в Испании, династии, средоточием вложения своих ресурсов сделавшей Мадрид. Рост населения Мадрида в эти годы был огромен, а наличие широких слоев третьего сословия привело к возникновению относительно нового для Испании небольшого художественного формата, произведения в котором могли легко приобретаться разношерстной публикой. Отсюда и разница в качестве между теми или иными произведениями Арельяно в зависимости от того, кому они были адресованы: аристократии, буржуа или еще более демократичной и еще менее в художественном плане образованной и разборчивой публике, просто искавшей некий декоративный элемент для украшения своего жилища.

По словам теоретика и историка испанского искусства Антонио Паломино, в зрелые годы Арельяно посвятил себя цветочным картинам и делал это с большим успехом, но целиком благодаря тому, что ему не слишком удавалось изображение человеческой фигуры.

Арельяно вскоре стал одним из художников, владевших мастерской в окрестностях монастыря Сан-Фелипе-эль-Реаль, мадридской версии римской Виа Маргутта¹. В мастерской художника был всегда выставлен ряд образцов, из которых заказчик мог выбрать те, которые он хотел видеть на заказанном полотне, отсюда и часто повторяющиеся цветы, и даже целые гирлянды в творчестве Арельяно [Duque, 1986: 273].

В той же мастерской, помимо цветочных картин, нашлось место и другим жанрам, таким как натюрморты, портреты, пейзажи, аллегорические и религиозные композиции. Эти картины имеют некоторый металлический оттенок, более заметный здесь, чем в поздних работах художника, поскольку он достаточно быстро поддался влиянию итальянской моды, склонной к таким искусственным изыскам. Арельяно решил подражать стилю итальянского мастера Марио Нуцци (Mario Nuzzi, 1603–1673), который был хорошо принят в Мадриде около 1650 г. [Buenda, 1998: 335]. Рисование цветов было областью, в которой Арельяно проявил себя ярче всего, поэтому оно и стало основным предметом приложения его авторских подписей. Арельяно пользовался покровительством состоятельных заказчиков, которые стремились приобрести подобные произведения, благодаря чему художник создал репертуар точных репродукций местных, знакомых ему ботанических образцов.

¹ В Средние века эту улицу стали называть улицей художников: на ней располагались лучшие ремесленные и художественные мастерские. — Здесь и далее *прим. авт.*

Все эти элементы очевидны в произведении «Натюрморт с цветами» (*Bodegón de flores*), где внизу — в центре постамента — появляется корзина, наполненная розами, анемонами, тюльпанами, лилиями, нарциссами и другими цветами. По бокам вверху — два держащихся на каменном картуше букета с теми же цветами, что и центральная корзина. Композиция увенчивается декоративным архитектурным мотивом, вырезанным на картуше. Помимо цветов, замечаем порхающих вокруг них бабочек, явно намекающих на быстротечность жизни и красоту земного и мимолетного. Чрезвычайно деликатная проработка цветов и свободные, шелковистые мазки позволяют предположить, что работа датируется серединой художественной карьеры Арельяно, между 1650 и 1660 гг., т.е. относится к его особенно плодотворному периоду, когда он создавал свои самые замысловатые композиции.

Это одно из наиболее сложных полотен художника, который обычно ограничивает оформление натюрморта одной корзиной, букетом или вазой, как правило, находящимися на центральной оси композиции. Точный рисунок и гармоничное распределение цветов предполагают влияние фламандской школы живописи, хотя в данном случае художник использует более свободную и быструю кисть, более интенсивный по тону фон, атласный и блестящий цвет, а также усиливает динамичность композиции и интенсифицирует светотень.

Арельяно многого добился, изучая творчество фламандских и итальянских мастеров. Он часто использовал гравюры для своих композиций, особенно те, в которых были представлены аллегории пяти чувств. С редкой элегантностью и чувствительностью он сочетает сентиментальные сцены на переднем плане с религиозными аллегориями на заднем. В некоторых случаях он ищет дерзкую обманку, в создании которой, играя с зеркалами, приближается к североамериканским «обманкам» XIX в. [Buenda, 1998: 335]. Можно вспомнить, например, «Вазы перед зеркалом» («*Floreros ante un espejo*») из Музея изящных искусств в Ла-Корунье, глядя на которые, трудно догадаться, где настоящие вазы, а где их зеркальное отражение.

«Натюрморт с цветами» нельзя считать парой к «Вазам перед зеркалом» из Музея изящных искусств в Ла-Корунье, поскольку последняя картина имеет аллегорическое значение, придаваемое ей наличием



Хуан де Арельяно.
Натюрморт с цветами.
Ок. 1650–1660

зеркала. Некоторые детали выдают большое мастерство кисти и композиционное чутье художника, что позволяет ему добиваться художественной гармонии.

Картины Арельяно с их фламандским и итальянским «налетом» были очень популярны при испанском дворе, представляя собой своего рода интеллектуальный ребус с религиозной подоплекой. Под влиянием идей Контрреформации заказчики гирлянд Арельяно, играя со скрытыми смыслами картин, раскрывали для себя их символическое прочтение.

От Сегерса Арельяно взял стройность композиции, движение и динамичность; кроме того, произведения Сегерса вдохновляли Арельяно наличием в них животных и насекомых, оживлявших картины. А у Нуцци он заимствовал эстетику рам в виде картуша, часто покрытого живыми цветами.

У Арельяно была большая группа учеников и помощников, которые продолжали писать в манере мастера и после его смерти. Большое количество заказов вынуждало Арельяно содержать обширную мастерскую, которой обычно управляла его жена. Когда она умерла, Арельяно снова женился, на этот раз на племяннице своего учителя — Марии де Коркуэра (María de Corcuera) [Saltillo, 1953: 183]. От второго брака родился сын Хосе де Арельяно (José Arellano, 1653–1714), который, вместе со своим зятем Бартоломе Пересом, был одним из его самых усердных сотрудников [Sánchez del Peral, 2006: 409]. Арельяно умер в Мадриде в 1676 г. и был похоронен в церкви Сан-Фелипе-эль-Реаль.



Хуан де Арельяно. Вазы перед зеркалом.
1660–1665

Цветочные гирлянды Хуана де Арельяно

Самая ранняя подписанная и датированная работа Арельяно — «Цветочная гирлянда с Ванитас» («Guirnalda de flores con Vanitas») — находится в коллекции Музея изящных искусств Валенсии. Цветочная гирлянда соответствует раннему творчеству Арельяно и следует фламандской формуле, установленной Яном Брейгелем Старшим (Jan Bruegel de Oude, 1568–1625) и состоящей из пятидесяти видов хорошо узнаваемых цветов (лилии, нарциссы, ромашки, гиацинты, тюльпаны, розы, анемоны, гвоздики и т.д.), среди которых много подробно выписанных садовых насекомых и различных птиц (разного вида и названия пернатые, божьи коровки, гусеницы, бабочки, стрекозы, улитки, пчелы и др.).



Хуан де Арельяно, Франсиско Камило.
Цветочная гирлянда с Ванитас.
Ок. 1650

Франсиско Камило (Francisco Camilo, 1615–1673) — автор центрального медальона со сценой о быстротечности человеческого существования — с присутствием в пейзаже путти, пускающих мыльные пузыри и играющих символами ванитас², такими, как, например, череп. На заднем плане, рядом с постаментом с другими узнаваемыми символами ванитас, появляются еще два маленьких путти — аллегория мимолетности времени. Потухшая свеча там же — символ угасшей жизни, а ветряная мельница — указание на противоречивость и многогранность человеческой судьбы, физического и духовного состояния человека. На постаменте также появляется овечья шкура, возможно, намекающая на золотое

руно Ясона, символ власти и богатства, которых человек стремится достичь на протяжении всей своей жизни.

Гирлянда, окружающая медальон, добавляет посланию эфемерности, поскольку красота и пышность цветов недолговечны — они угаснут так же быстро, как лопнут мыльные пузыри. Образ мыльного пузыря как аллегии быстротечности человеческого существования основан на классических текстах Варрона³ и Лукана⁴, авторов пословиц *Homo bulla est* («Человек подобен мыльному пузырю»)⁵ и *Vita quasi fumus, bullula flosque perit* («Жизнь заканчивается, как мыльный пузырь и как цветок»). Первая фраза ясно говорит, что человек хрупок, как мыльный пузырь, а вторая, что человеческая жизнь погибает так же быстро, как рассеивается дым, лопаются мыльные пузыри и увядает цветок. Сравнение краткости жизни с жизнью цветов придает смысл гирлянде, окружающей медальон, поскольку, как и цветы, жизнь может быть прекрасной, но мимолетной и тленной. Обе пословицы в эпоху Возрождения вошли в сборник «Адагия» («Adagia», 1500) Эразма Роттердамского (Desiderius Erasmus, ок. 1466–1536) и прочно сохранились в культуре барокко [Valdivieso González, 1979: 480]. В духе Сегерса Арельяно-

² Термин *vanitas* впервые встречается в словах Соломона, который сказал: «Vanitas vanitatum omnia vanitas» («Суэта сует, все есть суэта»). Книга Екклесиаста, или Проповедника, Глава 1, стихи 2–11.

³ Марк Теренций Варрон (Marcus Terentius Varro, 116 г. до н.э. – 27 г. до н.э.) — римский учёный-энциклопедист и писатель, по месту рождения именуемый Варрон Реатинский.

⁴ Марк Анней Лукан (Marcus Annaeus Lucanus, 39–65) — римский эпический поэт, один из крупнейших после Вергилия. Главное его произведение — поэма «Фарсалия».

⁵ Desiderius Erasmus. Adagia. Joa. Frobenius. 1523. P. 383.



Хуан де Арельяно.
Гирлянда из цветов, птиц и бабочек.
Ок. 1650–1670

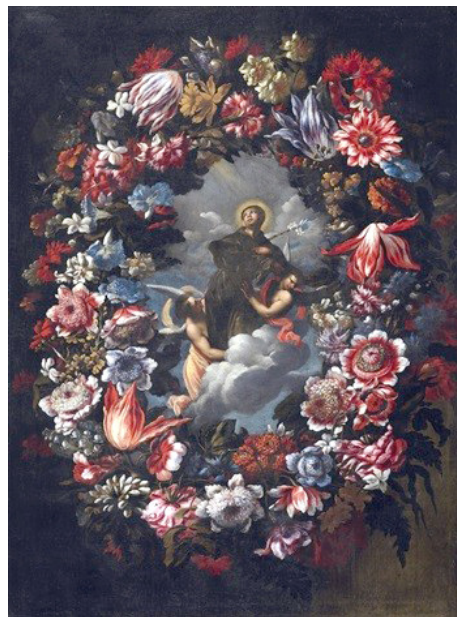
но включает композицию *Memento mori* («Помни о смерти») в красочную цветочную гирлянду, усиливающую впечатление от нравоучительной композиции в центральном медальоне.

Одно из самых известных произведений Арельяно — это «Гирлянда из цветов, птиц и бабочек» («Guirlande de fleurs, oiseaux et papillon»), которая в настоящее время выставлена в Лувре. В центре ее две птицы (верхняя — большая синица, другая, вероятно, вьюрок), а также бабочка (дневной павлин). Гирлянда сплетена из самых разных цветов, два из которых — георгин и апельсиновый цвет — редко встречаются в работах Арельяно.

В частной коллекции есть картина «Цветочная гирлянда со святым Франциском» («Flower garland with Saint Francis»). Гирлянды в этих двух работах полностью идентичны. Эта идентичность

доказывает, что Арельяно работал, используя готовые образцы или заготовки, которые могли потребовать доработок по вкусу приобретшего их человека. Система работы представляла собой почти механизированное производство, в котором за результат частично отвечал заказчик.

Кисти Арельяно принадлежит также картина «Гирлянда из роз, тюльпанов и других цветов, окружающая медальон с Девой Марией и Младенцем» («Guirnalda de flores con la Virgen con el Niño»), находящаяся в частной коллекции. Композицию букета Арельяно формирует по «брейгелевскому» типу, помещая на самый верх наиболее важный цветок [Калмыкова, 2021: 139]. В данном случае это ирис, атрибут древнегреческой богини радуги Ириды. Именно она, как считалось, провожала женские души



Хуан де Арельяно.
Цветочная гирлянда
со святым Франциском

в царство мертвых, и поэтому ирис превратился в цветок смерти. Но иногда ирис перелетал от живых к мертвым, от богов к людям, передавая разные послания, тогда он воспринимался как цветок-вестник.

С течением времени в творчестве Арельяно гирлянды с религиозными сценами сменились гирляндами с пейзажами, что в принципе было показательно для развития жанра гирлянд в Европе в целом и на родине гирлянд — во Фландрии, в частности.

Примером как зависимости от фламандских моделей, так и высокого качества, достигнутого Арельяно в этом виде работ, являются «Гирлянда из цветов и пейзаж» («Guirnalda de flores y paisaje») и парная к ней «Гирлянда из цветов и пейзаж» («Guirnalda de flores y paisaje») из коллекции музея Прадо в Мадриде (обе — 1652 г.). Вместо религиозных сюжетов в гирляндах представлены пейзажи, обрамленные извилистыми картушами с богатой и сложной каменной лепниной. Оба произведения были созданы, когда Арельяно было тридцать восемь лет, и они свидетельствуют, что к этому времени он обладал мастерством высокого художественного уровня [Trinidad de, Mercedes, 1995: 91].



Хуан де Арельяно.
Гирлянда из цветов и пейзаж.
1652

Его рисунок, элегантный и твердый, решен в изысканной графической манере. На обоих холстах мастер использует, как обычно, основные цвета: его любимыми являются насыщенные красный и синий, а также мягкий желтый и очень чистый белый, которые в сочетании с другими тонами позволяют ему добиваться необыкновенного декоративного эффекта. Картуши, набор рельефов, служащих рамками для пейзажей, взяты из северного маньеризма, а содержащиеся в них панорамы, предположительно, считаются работой другого художника, более опытного в этом виде работ.

На обеих картинах на переднем плане виднеется верхушка колонны или пилястры, искусно вылепленная с использованием декоративных мотивов,



Хуан де Арельяно.
Гирлянда из цветов, окружающая
медальон с Девой Марией и Младенцем

взятых из классического репертуара. Вверху появляются сложные архитектурные формы, над которыми торжествуют два мотива гребешка с другими столь же четко очерченными элементами, образующими своеобразное отверстие неправильной формы, сквозь которое проглядывают далекие пейзажи со светящимися горизонтами и нечеткими, тающими в воздушной дымке деталями. Благодаря своему ясному освещению они способствуют созданию в картине эффекта перспективы, уходящей в глубину, и точки схода, к которой устремляется взгляд зрителя. Пейзажные композиции показаны расположенными в трех последовательных плоскостях, во фламандском дорубенсовском стиле последовательно окрашенных в охра, зеленый и синий цвета. Цветы же торжествуют повсюду, как из-за доминирующих светящихся и красочных гирлянд, так и из-за ветвей и бутонов, которые с намеренной небрежностью упали вниз с верхней части картуша.

Цветы и листья растений скрывают верхнюю часть картуша и подобраны друг к другу по форме и размеру. Среди них можно увидеть розы, гвоздики, желтофиоли, жасмин, анемоны, мальвы, целинды, анютины глазки, нарциссы, гиацинты, тюльпаны, ромашки и лилии, переливающиеся цвета которых более выражены за счет направленного света, освещающего и окрашивающего листья в интенсивный зеленый цвет. Присутствие многочисленных порхающих и садящихся на цветы насекомых и бабочек, выполненных с почти миниатюрной точностью, подчеркивает знание техники, обусловленное вкусом к точности фламандской живописи [Luna, 2009: 100–102].

Пейзаж с изображением суши составляет пару с пейзажем с изображением моря. Возможно, эти пейзажи могли служить символами двух стихий — воды и земли. Однако цветы в этих изображениях уже не второстепенный элемент, здесь гирлянды отказываются от функции обрамления и фланкирования и становятся самостоятельными, почти перекрывая вид на пейзажи пышными гроздьями цветов.

Поворот, который намечается в творчестве Арельяно в дальнейшем, оказывается вполне логичным. Художник отказывается от создания цветочных гирлянд и участия в создании композиций в составе некой авторской группы из разных специалистов: специалиста по картушам, специалиста по пейзажам, специалиста по религиозной живописи, специалиста по гирляндам.

Трансформация манеры живописи Хуана де Арельяно

Производство нового изобразительного жанра, произведения которого могли быть легко приобретены и адаптированы публикой, было организовано в мастерских, которые, как правило, были семейного типа: там обычно работали люди, связанные с мастером-художником, обучающиеся или сотрудничающие с ним в работе над произведениями, принадлежащими художнику, или выполняющие административные функции, такие, например,



Хуан де Арельяно.
Ваза с цветами.
Ок. 1650–1676

как продажа картин, произведенных в мастерской, поскольку во многих случаях связь между мастерской и магазином была настолько прямой, что последние находились в одном доме; это, безусловно, облегчало контроль над бизнесом в рамках одной семьи.

Эта форма организации была ориентирована на коммерческий смысл произведения искусства. Цветочные картины рассматривались публикой как декоративные объекты, которые сами по себе не подразумевали смысловой нагрузки. Речь шла о массовом производстве, направленном на удовлетворение спроса, отвечавшего существовавшему в то время вкусу к красивым повседневным вещам. Такая дифференциация внутри живописи, очевидно, лишила многие произведения высоких художественных качеств, но и ху-

дожник, обычно «выходец из других жанров», в которых он потерпел неудачу, в первую очередь стремился обеспечить себе стабильное экономическое положение, как это было с Арельяно.

Работы Арельяно довольно редко встречаются в России, а на Западе большинство его произведений хранится в музее Прадо. Среди собрания Смоленской художественной галереи — картина Хуана де Арельяно «Натюрморт с цветами», уникальная своей особой, неповторимой легкостью. «Натюрморт с цветами» — типичный образец зрелых произведений художника, в которых в полной мере раскрываются его тонкий лиризм и превосходное живописное мастерство. Смоленская картина существенно пополняет фонд испанских картин в отечественных собраниях.

В каждой из картин «Ваза с цветами» из собрания музея Прадо центральным мотивом, вокруг которого организована вся композиция, является стеклянная



Хуан де Арельяно.
Ваза с цветами.
Ок. 1650–1676

ваза для цветов, основание которой опирается на каменную поверхность. В сосуде в форме колбы находится вода. Конкретные виды цветов различаются в двух работах, но сходство в размерах картин и в стратегиях, принятых художником при изображении букетов, а также тот факт, что обе картины имеют одинаковое происхождение, позволяют предположить, что они были задуманы как пара.

В течение последнего десятилетия своей карьеры Арельяно написал ряд работ в крупном формате с изображением не только цветочных букетов, но и «Цветочных корзин». Эти произведения являются апогеем развития его цветочных композиций: такова, например, «Цветочная корзина» в музее Прадо. Уверенная, ритмичная манера письма художника придает цветам, листьям и стеблям ощущение динамичной, пульсирующей жизни, что всегда было одним из наиболее неотразимых качеств его искусства.

* * *

В творчестве Арельяно можно выделить три группы картин с цветочными мотивами: цветы в вазах, цветы в корзинах и декоративные цветочные гирлянды, заключающие в себе аллегорические или религиозные мотивы, либо пейзажи, написанные, как правило, другими художниками.

Сделанная после смерти Арельяно в 1676 г. опись его имущества показывает, что существовала картина с цветочной гирляндой, выполненной Хуаном де Арельяно, где в качестве центрального сюжета были изображены Богоматерь и спящий ребенок кисти Матео Сересо (Mateo Cerezo, 1637–1666). Это подтверждение того, что Хуан де Арельяно в принципе сотрудничал с М. Сересо и, возможно, работал с ним и над другими картинами [Pérez Sánchez, 1998]. Таким образом, можно подтвердить, что, кроме сотрудничества с Франсиско Камило, имела место и совместная деятельность Арельяно с другими художниками, специализировавшимися на религиозных сюжетах.

Относительно многих картин с цветочными гирляндами Хуана де Арельяно отсутствует информация о том, с кем именно он сотрудничал, картины часто не датированы. По датам картин «Цветочная гирлянда с Ванитас» и парных «Гирлянд из цветов и пейзажа» можно подтвердить, что с 1646 г. до середины 1650-х гг. Арельяно писал цветочные гирлянды, которые отражают влияние Сегерса.

Картины с цветочными мотивами давали Арельяно неплохой заработок [Palomino de Castro y Velasco, 1739: 78]. Это заставляло его активно сотрудничать со своими помощниками и учениками в студии, в том числе со своим сыном Хосе де Арельяно и зятем — Бартоломе Пересом, которые работали в его манере, чтобы удовлетворить возросший спрос на подобные мотивы. По словам Паломино, Бартоломе Перес рисовал цветы, как и его тесть, и мог рисовать фигуры на некоторых картинах Арельяно [Palomino de Castro y Velasco, 1739: 130].

Можно сделать вывод о том, что Арельяно вначале писал произведения с цветочными гирляндами и при этом не только сотрудничал с мастерами религиозной живописи и пейзажистами, но и со своими помощниками в мастерской. Постепенно у Арельяно появилась возможность перейти к созданию цветочных натюрмортов, особенно цветов в вазах и цветов в корзинах, которые не требовали от него сотрудничества с другими мастерами. Такие натюрморты он писал сам от начала до конца, и они пользовались большой популярностью в европейском и испанском обществе того времени и стали украшениями дворцовых интерьеров Буэн Ретиро.

Список литературы / References

- Калмыкова В.В. (2021) *Цветы. Великие полотна*, Москва, Белый город, 240 с.
Kalmykova V.V. (2021) *Tsvety. Velikie polotna* [Flowers. Great paintings], Moscow, Belyi gorod, 240 p. (In Russian)
- Buenda J.R. (1998) Juan de Arellano, 1614–1676, *Archivo español de arte*, LXXI, no. 283 julio-septiembre, pp. 335–337. (In Spanish)
- Duque M.O. (1986) Pintura de flores. La obra de Juan Arellano [Flower painting. The work of Juan Arellano], *Goya: Revista de arte*, no. 191, pp. 272–279. (In Spanish)
- Luna J.J. (2009) *El bodegón español en el Prado. De Van der Hamen a Goya* [The Spanish still life in the Prado. From Van der Hamen to Goya], Madrid, Museo Del Prado, 178 p. (In Spanish)
- Palomino de Castro y Velasco A. (1739) *An account of the lives and works of the most eminent Spanish painters, sculptors and architects, and where their several performances are to be seen*, London, Printed for Sam. Harding, 175 p.
- Pérez Sánchez A.E. (1998) *Juan de Arellano 1614–1676*, Madrid, Caja Madrid, 275 p. (In Spanish)
- Saltillo M. del. (1953) Artistas madrileños (1592–1850) [Madrid artists (1592–1850)], *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, no. 57, pp. 137–243. (In Spanish)
- Sánchez del Peral J.R. (2006) *Enciclopedia del Museo Nacional del Prado* [Encyclopedia of the National Prado Museum], vol. II, 2346 p. (In Spanish)
- Trinidad de A.S., Mercedes O.M. (1995) *Floreros y bodegones españoles en el Museo del Prado, 1600–1800* [Spanish vases and still lifes in the Prado Museum, 1600–1800], Madrid, Museo Nacional Del Prado, 146 p. (In Spanish)
- Valdivieso González E. (1979) Unas vanitas de Arellano y Camilo [Some vanitas from Arellano and Camilo], *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, no. 45, pp. 479–482. (In Spanish)

Геометрия сакрального. Знаковая система бразильского художника Рубема Валентима

© Вихрева Н.В., 2024

Наталья Владимировна Вихрева, искусствовед-исследователь, куратор направления искусства Глобального Юга (Латинская Америка) ФГБУК «Российская государственная художественная галерея», преподаватель МГАХИ им. В.И. Сурикова.

109004, Москва, Товарищеский переулок, 30

ORCID: 0000-0002-0624-3703

E-mail: n-vikhreva@yandex.ru



Аннотация. Бразильский художник, преподаватель, журналист и критик Рубем Валентим (Бразилия, Сальвадор, 1922 – Бразилия, Сан-Паулу, 1991) снискал в XX в. мировую известность и признание как абстракционист, представлявший в своем творчестве афробразильскую культуру. Многие исследователи характеризовали искусство Валентима как конкретное, размещающее его геометрический абстракционизм в модернистской системе координат и соотнося с развитием конкретизма в Бразилии. В этом эссе рассматривается творческий метод Р. Валентима, выделяются основные этапы его биографии и работы, отслеживаются эволюция метода и формирование его механизмов.

В последние десятилетия всё больше внимания в исследовательских статьях уделяется роли символики бразильских синкретических верований в сложении визуального лексикона художника. Попытки комплексного подхода в изучении творческого наследия Валентима представляют обращение художника к визуальности кандомбле как эксперимент художника-мыслителя по внедрению афробразильской культуры в мировой художественный контекст.

Под воздействием процессов, происходивших в мировом искусстве, у художника формируется свой творческий метод и появляется собственный дискурс, который позже оформляется в манифесте. Локальные художественные процессы, и особенно визуальный код афробразильского культа кандомбле, дают материал, который с годами складывается в уникальную знаковую систему. Уникальность системы Р. Валентима — в ее универсальности. Она работает в мировом контексте, встраиваясь в формы абстрактного искусства прежде всего через ассоциативность, в локальном контексте прирастая еще и эффектом узнавания.

Ключевые слова: Рубем Валентим, геометрическая абстракция, кандомбле, афробразильские культы, афробразильское искусство, синкретизм, народное искусство, бразильское искусство

Для цитирования: Вихрева Н.В. (2024) Геометрия сакрального. Знаковая система бразильского художника Рубема Валентима. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 87–100. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-87-100

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 87–100
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-87-100

UDC 75(81)+316.7

ENSAYO ANALÍTICO

Recibido 08.05.2024
Revisado 20.05.2024
Aceptado 09.06.2024

Geometría de lo sagrado. El sistema de signos del artista brasileño Rubem Valentim

© Vikhreva N.V., 2024

Natalia V. Vikhreva, crítica, historiadora de arte, curadora de la dirección de arte del Sur Global (América Latina) del Museo Galería Nacional de Arte, profesora en el Instituto Estatal de Arte de Moscú V.I. Surikov.

109004, Rusia, Moscú, Tovarishcheskiy callejón, 30

ORCID: 0000-0002-0624-3703

E-mail: n-vikhreva@yandex.ru

Resumen. Artista, docente, periodista de arte y crítico brasileño Rubem Valentim (Brasil, Salvador, 1922 – Brasil, São Paulo, 1991) alcanzó fama y reconocimiento mundial en el siglo XX como pintor abstracto representando la cultura afrobrasileña en sus obras.

Muchos estudios caracterizan el arte de Valentim como concreto, colocando su abstraccionismo geométrico dentro del marco de referencia modernista y relacionándolo con el desarrollo del concretismo en Brasil. En las últimas décadas en los artículos de investigación se ha prestado cada vez mayor atención al papel del simbolismo de las creencias sincréticas brasileñas en la composición del vocabulario visual del artista. Merece aplicar un enfoque integral para el estudio de la herencia creativa de Valentim. El pintor recurre a la imagen del candomblé usándolo como un experimento de un artista-pensador religioso para introducir la cultura afrobrasileña en el contexto artístico mundial.

En este ensayo pretendemos examinar el método creativo de R. Valentim destacando principales etapas de su biografía y obra y analizando la evolución del método y la formación de sus mecanismos. Influido por las tendencias que dominaban en el arte mundial, el pintor desarrolló la interpretación de su propio estilo que varias décadas después se formaliza en un manifiesto. Los procesos artísticos locales y especialmente el código visual del culto afrobrasileño del candomblé proporcionan la materia que, con el paso de años, se convierte en un sistema de signos único. La singularidad del sistema de R. Valentim reside en su carácter universal, ya que existe en el contexto global, incorporándose en diferentes formas del arte abstracto, principalmente a través de la asociación de ideas, y adquiriendo en el contexto local el efecto de reconocimiento.

Palabras clave: Rubem Valentim, abstracción geométrica, candomblé, cultos afrobrasileños, arte afrobrasileño, sincretismo, arte popular, arte brasileño

Para citar: Vikhreva N.V. (2024) Geometría de lo sagrado. El sistema de signos del artista brasileño Rubem Valentim, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 87–100. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-87-100

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 87–100
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-87-100

UDC 75(81)+316.7

ANALYTICAL ESSAY

Received 08.05.2024
Revised 20.05.2024
Accepted 09.06.2024

Geometry of the Sacred. The Symbol System of the Brazilian Artist Rubem Valentim

© Vikhreva N.V., 2024

Natalia V. Vikhreva, art critic, researcher, curator at the department of the Global South art (Latin America) of the Russian National Art Gallery, lecturer at V.I. Surikov Moscow State Art Institute.
109004, Russia, Moscow, Tovarishchesky Lane, 30
ORCID: 0000-0002-0624-3703 E-mail: n-vikhreva@yandex.ru

Abstract. Rubem Valentim (Brazil, Salvador, 1922 – Brazil, São Paulo, 1991), a Brazilian artist, professor, art journalist and critic, gained worldwide recognition in the 20th century as an abstract artist, representing Afro-Brazilian culture in his paintings.

Many researchers have characterized Valentim's art as concrete, placing his geometric abstractionism in a modernist frame and lining it to the development of concretism and neo-concretism in Brazil. In recent decades, more and more attention in research articles has been paid to the role of the symbolism of Brazilian syncretic cults in the visual style of the painter. An integrated approach to the study of Valentim's creative heritage represents the artist's appeal to the image of candomblé as an experiment of an artist and thinker, who is part of this religion, designed to introduce Afro-Brazilian culture into the international art context.

This essay examines the creative method of R. Valentim, highlighting the main stages of his biography and work and tracking the evolution of his method and the formation of its mechanisms. Influenced by the trends taking place in world art, the artist develops an understanding of his own style, which several decades later is formalized in the manifesto. Local artistic trends and especially the visual code of the Afro-Brazilian cult of candomblé form the basis of what over the years develops into a unique sign system. The uniqueness of R. Valentim's system lies in its universal character. It exists in the global context, forming part of abstract art primarily through associations, and at the local level there is also the recognition effect.

Keywords: Rubem Valentim, geometric abstraction, candomblé, Afro-Brazilian cults, Afro-Brazilian art, syncretism, popular art, Brazilian art

For citation: Vikhreva N.V. (2024) Geometry of the Sacred. The Symbol System of the Brazilian Artist Rubem Valentim, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 87–100. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-87-100

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Истоки стиля

Рубем Валентим, родившийся в бразильском городе Сальвадоре в 1922 г., вероятно, один из самых заметных деятелей искусства Бразилии XX в. Свою художественную деятельность Рубем начал как автодидакт в 1940-х гг. Он получил военное образование во время Второй мировой войны и стоматологическое — после неё, но по профессии работал недолго. В конце десятилетия он полностью посвятил себя искусству.

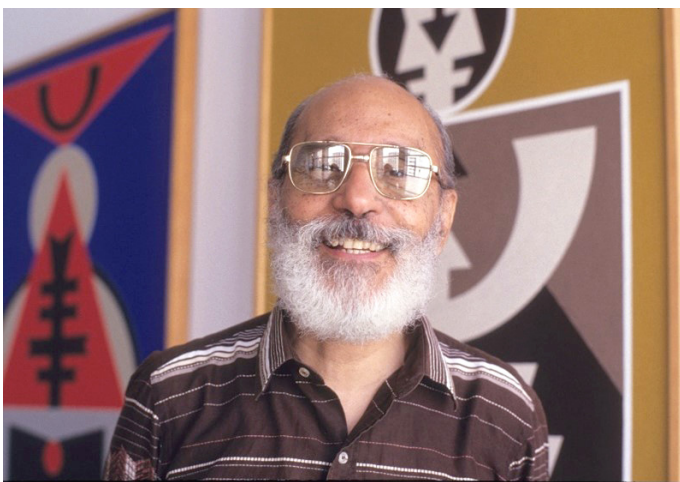
Образный мир Р. Валентима всегда был тесно связан с эстетикой народного творчества — еще в детстве он часто помогал матери в оформлении рождественских вертепов и алтарей, учился базовым навыкам техники работы с художественными материалами у друга семьи — художника-оформителя.

Рубем Валентим вырос в тесном контакте с проявлениями синкретической афробразильской религиозности. Члены его небогатой семьи считали себя католиками, и Валентим был крещен в католическую веру, однако с самого раннего детства вместе с отцом регулярно посещал *террейро*¹ — центры кандомбле — и участвовал в церемониях.

Кандомблэ — одна из афробразильских религий, распространенная на северо-востоке Бразилии, основанная на поклонении оришá, духам-создателям и покровителям разных стихий и аспектов жизни. Каждый ориша имеет свой символ (изображение или предмет, иногда животное), цвета и даже день недели. Зачастую ориша ассоциируются с католическими святыми — пары сложились в условиях запрета практики синкретических религий. Например, богиня океанских вод и покровительница женщин Йеманжа ассоциируется с различными ипостасями Девы Марии. Анна Сиим, специалист по искусству африканских диаспор, пишет: иконография божеств — также результат длительной креолизации, в результате которой вещи из европейской культуры, которые раньше ассоциировались с престижем, сегодня устоялись в качестве атрибутов и антуража синкретических культов [Сиим, 2008; Сиим, 2011: 130]. «Жезл ориша Ошала — *опашоро* — увенчан короной европейского типа, атрибут Огуна — бога войны, кузнечества и земледелия — европейская сабля и называется по-португальски *эспада*» [Сиим, 2011: 132]. Эти символы-атрибуты ориша легли в основу композиций Рубема Валентима.

¹ Terreiro (порт.) — букв. земельный участок, двор, площадка. Террейро кандомбле — это группа строений, сервисных и предназначенных для ритуальных нужд, часто обнесенная стеной и имеющая центральный двор или большое помещение для проведения церемоний. В англоязычной литературе встречается обозначение «храм», в русскоязычной — «дом». — Здесь и далее *прим. авт.*

Сальвадор, основанный в 1549 г., был первой столицей колониальной Бразилии и оставался крупнейшим центром ввоза рабов вплоть до переноса столицы в 1763 г. С начала португальской колонизации и до 1851 г. более пяти миллионов африканцев были привезены в страну в статусе рабов, большая часть их — через Сальвадор. Эти люди не принадле-



Рубем Валентим

жали к какому-то одному народу, это были носители множества разных языков и культур. Лишенные прошлого и свободной воли, они не могли сохранить свою культуру. Ни одному африканскому культурному институту, кроме религии, не удалось выжить на бразильской земле. В XIX в., с ослаблением рабовладельческой системы и в условиях роста числа освобожденных рабов и их потомков, началась реставрация проявлений культуры разных африканских народов, уже подвергшихся как взаимосмешению, так и влиянию локальных традиций. «В штате Баия² появились кандомбле Кету и Ижеша, а совсем недавно и Ифа³, все происхождения наго или йоруба, кроме кандомбле поклонения предкам — кандомбле Эгунгун» [Prandi, 2000: 60].

Образность художественных работ Рубема Валентима имеет в своей основе наложение свойств народного творчества, его непосредственности, прямоты и тяготения к обобщению понятий до знака и синкретичности, выраженной не только в трансформации ритуальности африканских культов под воздействием новой (мультикультурной) среды, но и в самой этой среде в силу исторических причин.

Становление

В 1946–1947 гг. Валентим присоединяется к движению обновления искусств Баии. В 1957 г. художник переезжает в Рио-де-Жанейро. В 1964 г. он едет в Европу и большую часть времени, с 1965 по 1966 г., проводит в Риме. В 1966 г. участвует в выставке в рамках Первого международного фестиваля

² Сальвадор — столица штата Баия.

³ Кету, Ижеша и Ифа — «нации» кандомбле, сформировавшиеся в Бразилии в колониальный период группы ввезенных на континент африканцев и их потомков, объединённые не только и не столько на основании принадлежности к народности или места происхождения, сколько на свободном выборе. Термин «нация» в кандомбле обозначает диаспору, практикующую определенную традицию кандомбле.

африканского искусства в Дакаре. Эти этапы жизни Рубема можно отследить и в его творчестве.

После переезда в Рио-де-Жанейро и контакта с конкретистами⁴ его тяготеющие к биоморфности абстрактные композиции приобретают четкую геометрию, ритм и пространственную организованность [Gullar, 1998].



Р. Валентим. *Composição № 5*
(Композиция № 5). 1953⁵

дится одна из самых ценных коллекций негритянского искусства в мире, которое мне очень интересно. Каждый раз, когда я вижу негритянское искусство, особенно искусство народа йоруба с великолепными скульптурами Шанго⁷, я чувствую черную Баию и народное в ней. Я верен своему происхождению. Я заполнил свои тетради идеями и заметками; моя цель — реализовать все это»⁸.

⁴ Конкретное искусство в Бразилии имело многочисленных последователей. В 1959 г. из конкретизма выделилась группа Frente, положившая начало неоконкретизму.

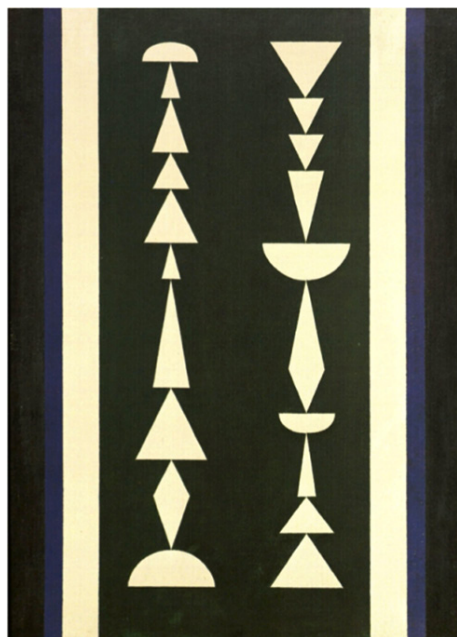
⁵ Дерево, масло, 40 x 40 см. Музей Современного искусства Университета Сан-Паулу.

⁶ Холст, масло, 70 x 50 см. Коллекция Лии Бикки.

⁷ Шанго (Xangô) — ориша справедливости, грома, молнии и огня.

⁸ Рубем Валентим в газете *Diário Carioca* (1964, 10 Апреля), цит. по: Raimondi C. (ed.) Rubem Valentim: The Brazilian Trace. A Riscadura Brasileira. São Paulo. Almeida e Dale Galeria de Arte. Mousse Publishing. 2022. P. 26–27.

Выиграв на IX Салоне современного искусства Рио-де-Жанейро зарубежную поездку, художник отправился в путешествие по Европе, в котором исследователь и историк искусства А. Дардашти особо выделяет [Lapin Dardashti, 2018: 90] пребывание в Лондоне, где происходит уже полностью осознанное художником использование деривативных форм ритуальной символики кандомбле [Rodrigues, Caetano Venâncio, 2020]. Рубем писал из поездки своему другу арт-критику Антониу Бенту (Antônio Bento, 1902–1988), который публиковал отрывки из писем в газете *Diário Carioca*: «Задержался здесь в Лондоне, потому что открыл важность Британского музея <...>. Здесь нахо-



Р. Валентим. *Composição 1*
(Композиция 1). 1959⁶

Большинство работ, созданных в Риме, содержат элемент, по форме напоминающий лабрис, — главный символ Шанго. Однако, рассматривая такое прямое влияние от увиденного на выставке, важно делать это в контексте остальных качественных изменений в работах Валентима. Начинает формироваться понимание собственных художественных задач в поле международного искусства. А. Дардашти замечает, что в этот период в творчестве художника отражается осозна-



Рубем Валентим в Риме на фоне своих работ. 1965⁹

ние африканской культуры не только как неотъемлемой части бразильской культуры, но и важной части мировой: «Поэтому его символы Шанго и других божеств не просто отсылают к афробразильским религиям; они одновременно представляют и оригинальные культы йоруба, и эти афробразильские культы не обязательно выполняют онтологическую функцию. Скорее, соединяя африканские объекты, увиденные в Лондоне, с афробразильскими религиозными объектами, его композиции из символов стремятся выражать универсальность африканского искусства, простирающегося через Атлантику от Нигерии, Бенина и Лондона до Бразилии» [Lapin Dardashti, 2018: 92]. Можно дополнить, что и изменение палитры работ к более чистым и ярким цветам, вполне вероятно, является следствием обращения к афробразильской образности и красочности, присущей в целом пространству родины художника, городу Сальвадору [Lacerda, Teruya, 2020].

Работы римского периода отличаются бóльшим количеством элементов и их более сложной пространственной организацией: художник выстраивает их в вертикальные последовательности, иногда объединенные по горизонтали цветовым полем или фигурой, берущей на себя роль базы в нижней части живописного пространства.

⁹ Архив Института Рубема Валентима.

Изменился и подход к цвету: он стал ярче, увеличилась светлотность, палитра расширилась, включив в себя сложные цвета, в то время как в работах, созданных в Рио под влиянием конкретного искусства, палитра Валентима тяготела к простым темным цветам: преобладали черный, темно-синий, серый. Такой значительный стилистический сдвиг в сторону насыщенности и разнообразия мог быть обусловлен, в том числе, непосредственным контактом художника с нарастающей популярностью поп-арта [Lapin Dardashti, 2018: 90]: в 1964 г. на Венецианской биеннале американский художник и график Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg, 1925–2008) получил главную награду — «Золотого льва», что стало официальным признанием поп-арта.

Проведя несколько выставок в Риме, Валентим получил приглашение на Первый международный фестиваль африканского искусства в Сенегале, который обращался не только к искусствам стран Африки, но и к мировой африканской диаспоре. Участие в фестивале послужило дополнительной возможностью укрепиться в собственных творческих планах и получить общее впечатление о современном африканском искусстве и его акторности на мировой арт-сцене.

Знаковая система как манифест

Вернувшись в Бразилию в сентябре 1966 г., Рубем Валентим принял участие в Первой Национальной биеннале изобразительных искусств, более широко известной как Биеннале Баии, где получил особый приз жюри за вклад в бразильское искусство. Когда еще художник был в Риме, его пригласили на работу в качестве преподавателя Центрального института искусств Университета Бразилиа. Приняв приглашение, Валентим переезжает в столицу Бразилии. Здесь начинается новый этап его жизни и творческой карьеры, отмеченный целостным и глубоко осознанным подходом к художественному производству и формулированию теоретических аспектов работы. Не в последнюю очередь благодаря новой просторной мастерской Валентим активизирует работу с трехмерными объектами — круглой скульптурой и рельефными панно, наращивая размеры своих творений. В 1977 г. Рубем Валентим создает первое монументальное произведение искусства — рельеф длиной 120 метров для фасада здания штаб-квартиры Novacap¹⁰. Это произведение, выполненное полностью из белого мрамора, может служить яркой иллюстрацией результата эволюции художественного стиля Валентима. Отдельные крупные фигуры-знаки, расположенные строгими рядами, с равными интервалами по вертикали и горизонтали. Белый цвет мрамора объединяет и унифицирует. Символы, расположенные, на первый взгляд, в хаотичном порядке, на самом деле подчиняются строгой логике, и,

¹⁰ Сокр. от порт. *Nova Capital* — Новая столица (Companhia urbanizadora da nova capital do Brasil — Государственная компания по урбанизации новой столицы Бразилии). Штаб-квартира компании находится в столице Бразилии городе Бразилиа.

как только взгляд начинает ее различать и фиксировать, вся стена создает впечатление панели с шифром, поддающимся дешифровке.

Художник активно использует в работе белый цвет после переезда в Бразилиа. Как было сказано ранее, в кандомбле каждому ориша соответствует свой цвет или сочетание цветов: цветовая символика используется и в ритуалах, и в повседневной жизни, например, по цвету бус можно определить принадлежность человека к террейро или узнать его ориша-покровителя. Белый цвет — цвет Шанго и Обалуайе, ориша медицины, здоровья и болезней. Однако белый как символ одного из ориша распознавался бы только в сочетании с другими цветами. Полностью белый рельеф, панель или скульптура предполагают, скорее, отсутствие цвета или, напротив, ахроматический цвет, содержащий в себе все остальные цвета. Построив отлаженную знаковую систему, Валентим в некоторых случаях отказывается от ставшей избыточной информации — цвета — для усиления «звучания» графического знака.

В пользу предположения о полностью зрелой, оформившейся системе говорит и тот факт, что в 1976 г. художник выпускает законченный манифест, фрагменты и мысли из которого звучат в интервью и публикациях с начала 1970-х гг. В тексте, который озаглавлен «Манифест, немного запоздалый», Валентим формулирует основную идею всего своего творчества — создание искусства, которое могло бы узнаваться, считываться как бразильское, национальное. Он говорит о «поиске корней» и «совести земли и народа», о «языке универсальном, но с бразильским характером», и, что самое важное, с первой фразы художник не оставляет поля для сомнений: «Мой пластическо-визуальный знаковографический язык связан с глубокими мифическими ценностями афробразильской культуры (метисными-анимистическими-фетишизирующими)»¹¹.

В поисках определения

В течение всей творческой жизни Р. Валентима и после его смерти в 1991 г. его произведения воспринимались неоднозначно, и в критической литературе современников можно встретить диаметрально противоположные мнения: от причисления художника к числу конкретистов без упоминания каких-либо фольклорных или религиозных влияний до отрицания возможности применения термина «абстракция» по отношению к его художественному продукту [Raimondi, 2022]¹². В поиске компромисса важно учитывать и формальную, и концептуальную, идейную составляющую, так как цветовой или знаковый символизм, по сути, не меняют своей формы в зависимости от того, создана ли знаковая система самим художником

¹¹ Valentim R. Manifesto ainda que tardio. Tenenge. 1988. P. 294.

¹² Обзор критических статей подробно представлен в: Lapin Dardashti A. Negotiating Afro-Brazilian Abstraction. Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar.

или переработана из существующей, однако источник имеет важнейшее значение тогда, когда речь идет об идее, о цели, поставленной художником. В манифесте Р. Валентим пишет: «Бразильское искусство станет поистине уникальным поэтическим продуктом лишь в результате синкретизма, аккультурации невербальных систем (семиотических/семиологических) культур, сформировавших нашу идентичность (белый-лузитанец-негр-индеец) [Amancio, 2021]. При этом нельзя забывать и о культурном вкладе представителей других народов, прибывших в Бразилию позднее. Здесь, в нашем общем пространстве страны-континента, все эти культуры смешиваются воедино, образуя единую систему культурного бразильства особого характера, чьи обряды, мифы и ритмы безошибочно узнаваемы, даже несмотря на существование пресловутой “глобальной деревни”. Главное — принять нашу национальную идентичность»¹³.

Используя абстрактное искусство как универсальный язык современности, Валентим синтезирует инструментарий для достижения своих целей — создания узнаваемого, но конкурентоспособного национального искусства. Редуцируя эмблему до символа, но не до знака, методами абстрактного искусства, художник остается понимаемым и воспринимаемым и в европоцентричной, и в национальной системах координат.

«Я никогда не был конкретистом. Я узнал о конкретизме благодаря личной дружбе с некоторыми из последователей. Но вскоре я понял, что конечной целью их (санпаулусцев, по крайней мере)¹⁴ работы были оптические игры, и это меня не интересовало. Моя проблема всегда была содержательной (мистическая составляющая, осознание культурных ценностей своего народа, бразильскость). Конечно, хотя я и не участвовал в движении конкретизма, но в нем я почерпнул идею структуры, что соответствовало семиотическому характеру моих пластических исследований. Но могу сказать, что всегда был конструктивистом» [Marino, 2021: 338].

Работы Валентима часто называют модернистскими. По словам Р. Кондуру, принадлежность художника к модернизму основана на интенции создания современного искусства [Conduru, 2009: 32–33; Conduru, 2021]. В 1977 г. Рубем Валентим участвует в XIV Биеннале Сан-Паулу с работой «Храм Ошала»¹⁵, состоящей из скульптур и рельефных панелей белого цвета. Скульптуры высотой более двух метров напоминают пашоро¹⁶ ориша Ошала. Расставленные в выставочном зале, они преобразуют его в пространственную инсталляцию.

¹³ Valentim R. Manifesto ainda que tardio. Tenenge. 1988. P. 295.

¹⁴ Валентим здесь подразумевает Группу Руптура (Grupo Ruptura), функционировавшую в Сан-Паулу, участники которой опирались прежде всего на принципы европейского конкретного искусства, в отличие от Группы Френче (Grupo Frente), образовавшейся в те же годы в Рио-де-Жанейро, которая была ближе к конструктивизму.

¹⁵ Ошала (порт. *oxalá*) — ориша, создавший человека и землю.

¹⁶ Пашоро (порт. *pachorô*) — ритуальный предмет ориша Ошала, по форме напоминающий скипетр или жезл. Символизирует связь земли и неба.

«Превращая предметы культа в образы, а литургические знаки в знаки абстрактные, пластические, Валентим выкорчевывает их из террейро и мало-помалу нагружает семантикой, выводит их на поле эмблематики, или, как говорит профессор Джулио Карло Арган, геральдики», — цитирует в манифесте Р. Валентим слова бразильского политического деятеля и художественного критика М. Педрозы из текста, написанного им в 1967 г. для каталога персональной выставки художника [Raimondi, 2022: 17].

Валентим проделал путь от холста к рельефу, а затем к трехмерной скульптуре, преобразующей пространство. Делая связь с афробразильскими культами явной (от работ без названий или с условными названиями художник переходит к прямым обозначениям, таким как «Храм Ошала»), он превращает скульптуру в эмблематический объект, замещающий синкретический алтарь [Lontra Costa, 2018]. Сегодня многие духовно мотивированные афробразильские художники визуальнo ссылаются на такие структуры. Они представляют собой одно из направлений альтернативной афробразильской художественной традиции, к которой Валентим имеет глубокое концептуальное отношение, но остается критически и формально самостоятельным в своем рационалистическом конструктивизме [Bentley, 2013: 5].

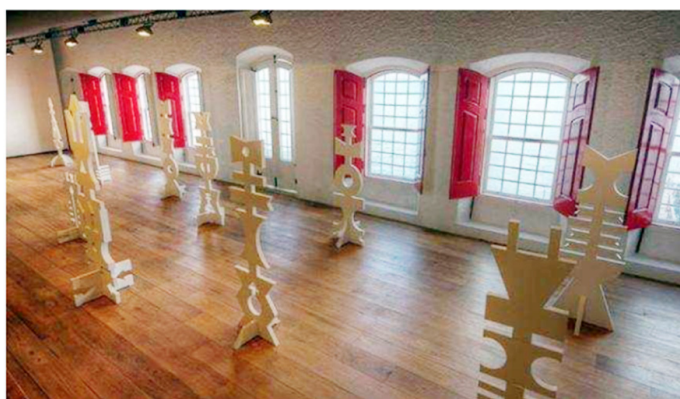
П. Херкенхофф утверждает, что Р. Валентим вывел бразильское искусство на «новый символический уровень и новый этический план». Обоюдоострый топор Шанго служит метафорой для искусства, полученного

в системе западной конструктивистской модерности, которое действительно содержит в себе африканские корни Бразилии [Barson, 2010: 15].

Итальянский историк искусства Дж. Карло Арган точно и поэтично описывает трансформирующую силу таланта



Р. Валентим.
Templo de Oxalá
(Храм Ошала). 1977¹⁷



Р. Валентим. *Templo de Oxalá* (Храм Ошала). 1977¹⁸

¹⁷ Дерево, акрил, 233 x 78 x 65 см. Музей Современного искусства Баии. Сальвадор, Бразилия.

¹⁸ Дерево, акрил. Инсталляция. Размеры варьируются.

Р. Валентима следующим образом: «Его знаки выведены из магической символики, которая передается с народными традициями чернокожих Баии. Извлечение этих магическо-символических знаков, однако, не несет в себе ничего фольклорного, как это видно из последовательных состояний, через которые они проходят, прежде чем конституироваться в виде живописных образов [Paz, Netto, 2021]. Скорее необходимо заметить, что они появляются внезапно иммунизированными, лишенными своих собственных первоначальных, пробуждающих или вызывающих достоинств: художник разрабатывает их до тех пор, пока угрожающая темнота фетиша не проясняется в прозрачной форме мифа» [Raimondi, 2022: 21].

* * *

Выделив несколько основных периодов в жизни и творчестве Р. Валентима, мы связали их с этапами эволюции художественного стиля и идеи, на которых отразились такие факторы, как влияние расовой демократии, европоцентризма бразильской художественной критики, проблемы запрета практики синкретических религий и другие политические и философские проблемы, характеризовавшие среду жизни и работы художника. Но даже из приведенного материала очевидно, что для анализа такого заметного культурно-эстетического феномена, как творчество Р. Валентима, необходим синтезирующий междисциплинарный подход. Художника в его деле занимала задача материализации бразильской идентичности в мировом контексте, так это было сформулировано в его манифесте — «estabelecer um design (Riscadura Brasileira)», т.е. оставить бразильский след.

Наш короткий очерк о жизни и творчестве художника и обзор критических материалов о созданной им системе графических метафор призван дать представление о творческом методе, разработанном Р. Валентимом. Этот метод одновременно выполняет задачу обособления, кристаллизации в национальном искусстве такого культурного явления, как кандомбле, и способствует установлению связей этого явления с африканским искусством, работая на создание контекстуально-визуальной мифологемы внутри общемировых процессов в искусстве.

Список литературы / References

Сиим А.Ю. (2008) Дом кандомбле как феномен искусственного родства, *Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2007 г.*, Санкт-Петербург, МАЭ РАН, с. 368–372.

Siim A.Yu. (2008) Dom kandomble kak fenomen iskusstvennogo rodstva [Candomblé house as a phenomenon of artificial kinship], *Radlovskii sbornik. Nauchnye issledovaniya i muzeinye proekty MAE RAN v 2007 g* [Radlovsky collection. Scientific research and museum projects of MAE RAS in 2007], St. Petersburg, MAE RAS, pp. 368–372. (In Russian)

Сиим А.Ю. (2011) Синкретические религии и креольская материальная культура афробразильцев, *Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2010 г.* под ред. Ю.К. Чистова, М.А. Рубцова, Санкт-Петербург, МАЭ РАН, с. 130–134.

Siim A.Yu. (2011) Sinkreticheskie religii i kreol'skaya material'naya kul'tura afrobra-zil'tsev [Syncretic religions and Afro-Brazilian creole material culture], in Yu. K. Chistov, M. A. Rubtsova (eds.) *Radlovskii sbornik. Nauchnye issledovaniya i muzeinye proekty MAE RAN v 2010 g.* [Radlovsky collection. Scientific research and museum projects of MAE RAS in 2010], St. Petersburg, MAE RAS, pp. 130–134. (In Russian)

Amancio K.A. de O. (2021) A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra [The History of White-Brazilian Art and the Limits of Black Humanity], *Revista Farol*, vol. 17, no. 24, pp. 27–38. DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.v17i24.36351> (In Portuguese)

Barson T. (2010) Introduction: Modernism and the black Atlantic, in T. Barson, P. Gorschlüter (eds.) *Afro modern: journeys through the Black Atlantic*, London, Tate Liverpool, pp. 8–19.

Bentley B.W. (2013) *Modern Folklore: Rubem Valentim and the Categorical Transgressions of Brazilian Spiritual Abstraction*, Master Thesis, New York University, 53 p.

Conduru R. (2009) Negrume Multicor Arte, África e Brasil para além de raça e etnia [Black Multicolor Art, Africa and Brazil beyond race and ethnicity], *Acervo*, vol. 22, no. 2, pp. 29–44. (In Portuguese)

Conduru R. (2021) África, Brasil e arte — persistentes desafios [Africa, Brazil and art — persistent challenges], *ARS*, São Paulo, vol. 19, no. 42, pp. 315–358. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.187482> (In Portuguese)

Gullar F. (1998) *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* [Stages of contemporary art: from cubism to neoconcrete art], Rio de Janeiro, Revan, 301 p. (In Portuguese)

Lacerda E.A, Teruya T.K. (2020) Arte afro-brasileira: delineamentos e questões [Afro-Brazilian art: outlines and issues], *ouvirOUver*, vol. 16, no. 1, pp. 142–158. DOI: [10.14393/OUV-v16n1a2020-46821](https://doi.org/10.14393/OUV-v16n1a2020-46821) (In Portuguese)

Lapin Dardashti A. (2018) Negotiating Afro-Brazilian Abstraction: Rubem Valentim in Rio, Rome, and Dakar, 1957–1966, in M.V. Alvares, A.M. Franco (eds.) *New geographies of abstract art in postwar Latin America*, Routledge research in art history, Washington DC, Routledge, pp. 83–104.

Lontra Costa M. de (2018) *Catalogo da exposição Rubem Valentim — Construção e Fé* [Exhibition catalog Rubem Valentim — Construction and Faith], São Paulo, Brasil, CAIXA Cultural ADUPLA, 80 p. (In Portuguese)

Marino R. (2021) Rubem Valentim, Hélio Oiticica e o tropicalismo: dois caminhos para a antropofagia na arte brasileira [Rubem Valentim, Hélio Oiticica and tropicalism: two paths to anthropophagy in Brazilian art], *Novos Estudos*, CEBRAP, vol. 40, no. 2, pp. 335–356. DOI: [10.25091/10.25091/S01013300202100020009](https://doi.org/10.25091/10.25091/S01013300202100020009) (In Portuguese)

Paz L.G., Netto M. (2021) Os signos simbólicos-mágicos de Rubem Valentim: sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá [The symbolic-magical signs of Rubem Valentim: their presence and significance in the Nagô and Encantaria tradition of Ilé Asè Aféfé T'Oyá], *Revista Apotheke*, vol. 7, no. 1, pp. 34–50. DOI: <https://doi.org/10.5965/24471267712021034> (In Portuguese)

Prandi R. (2000) De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião [From African to Afro-Brazilian: ethnicity, identity, religion], *REVISTA USP*, no. 46, pp. 52–65. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i46p52-65> (In Portuguese)

Raimondi C. (ed.) (2022) *Rubem Valentim: The Brazilian Trace. A Riscadura Brasileira*, São Paulo, Almeida e Dale Galeria de Arte, Mousse Publishing, 164 p.

Rodrigues W., Caetano Venâncio S.O. (2020) A riqueza simbólica do candomblé nas artes visuais brasileiras: o caso de Rubem Valentim [The symbolic richness of Candomblé in Brazilian visual arts: the case of Rubem Valentim], *Revista de letras*, vol. 22, no. 38, pp. 1–14. DOI: 10.3895/rl.v22n38.12876 (In Portuguese)

«Всё вернуть по адресам»: проблема репатриации музейных ценностей в отношениях Великобритании и стран Латинской и Карибской Америки

© Панков Е.С., 2024

Евгений Сергеевич Панков, старший лаборант-исследователь отдела европейских политических исследований ИМЭМО им. Е.М. Примакова РАН.

117997, Москва, улица Профсоюзная, 23

студент II курса магистратуры факультета международных отношений МГИМО МИД России.

119454, Россия, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0009-0003-6889-9083

E-mail: panckovv.eug@gmail.com



Аннотация. В отношении Лондона с большинством государств Латинской и Карибской Америки (ЛКА) не прослеживается травматичных сюжетов, напрямую связанных с колониальной зависимостью, однако в последние годы заметна актуализация проблемы репатриации объектов культуры: коренные сообщества и гражданские активисты оказывают давление на правительства и музеи Великобритании, требуя возврата культурных ценностей в страну происхождения. Фактором, сглаживающим конфронтационный характер проблемы, является деятельность британских музеев, направленная на реализацию совместных проектов с коренными сообществами ЛКА. Однако некоторые проекты британских музеев нацелены на продвижение западных нарративов и подходов к «деколонизации искусства». Большой вклад музеев Великобритании вносят и в распространение информации об истории и культуре

народов Латинской Америки как среди туристов со всего мира, так и среди южноамериканских диаспор в Великобритании. При этом по мере формирования полицентричного международного порядка влияние проблемы репатриации музейных ценностей на состояние отношений Лондона со странами региона будет увеличиваться — всё более остро будет проявляться отсутствие эффективной международно-правовой базы для разрешения этих противоречий. Потенциальным средством снижения возникающей из-за этого напряжённости в двусторонних отношениях Лондона с государствами ЛКА может быть передача экспонатов в долгосрочную аренду или добровольный отказ британской стороны от владения артефактами в случае внесения соответствующих изменений во внутреннее законодательство Великобритании.

Ключевые слова: музеи, репатриация, национальная идентичность, объекты культуры, деколонизация, постколониальные исследования, Великобритания, Чили, Аргентина, Ямайка, Мексика

Для цитирования: Панков Е.С. (2024) «Всё вернуть по адресам»: проблема репатриации музейных ценностей в отношениях Великобритании и стран Латинской и Карибской Америки. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 101–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-101-125

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Благодарность: Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-48-10015, <https://rscf.ru/project/24-48-10015/>

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 101–125
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-101-125

UDC 327

Recibido 21.04.2024
Revisado 05.05.2024
Aceptado 23.05.2024

«Poner las cosas en su lugar»: Repatriación de bienes culturales en las relaciones entre el Reino Unido y los países de América Latina y el Caribe

© Pankov E.S., 2024

Evgeni S. Pankov, investigador del Departamento para Estudios Políticos Europeos, Instituto de Economía Mundial y Relaciones Internacionales de la Academia de Ciencias de Rusia.
117997, Rusia, Moscú, calle Profsoyuznaya, 23
Estudiante del II año del Máster en Relaciones Internacionales, Universidad MGIMO.
119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadskogo, 76
ORCID: 0009-0003-6889-9083 E-mail: pankovv.eug@gmail.com

Resumen. Las relaciones entre Londres y la mayoría de los Estados de América Latina y el Caribe no están marcadas por episodios traumáticos directamente relacionados con la dependencia colonial. Sin embargo, el problema de la repatriación de bienes culturales se ha agudizado en los últimos años: los pueblos autóctonos y activistas civiles presionan al gobierno y a los museos británicos para que devuelvan los bienes culturales a los países de origen. Los museos británicos procuran mitigar la situación ofreciendo proyectos conjuntos con las comunidades de los pueblos originarios latinoamericanos y caribeños. No obstante, algunos proyectos de los museos británicos están encaminados a promover narrativas y enfoques occidentales de la «descolonización del arte». Los museos británicos también contribuyen en gran medida a propagar la información sobre la historia y la cultura de los pueblos de América Latina, tanto entre los turistas de todo el mundo como entre las diásporas sudamericanas en el Reino Unido. Mientras tanto, a medida que vaya formándose el orden mundial policéntrico, se volverá más urgente el problema de la repatriación de los bienes culturales en las relaciones entre Londres y los países de la región, por la falta cada vez más evidente de un marco jurídico internacional eficaz para resolver estas contradicciones. Lo que podría reducir las tensiones en las relaciones bilaterales entre Londres y los países de América Latina y el Caribe sería la cesión de piezas en arrendamiento a largo plazo o la renuncia voluntaria de la parte británica a los objetos, una decisión que sin embargo requiera enmiendas a la legislación del Reino Unido.

Palabras clave: museos, repatriación, identidad nacional, bienes culturales, descolonización, estudios postcoloniales, Reino Unido, Chile, Argentina, Jamaica, México

Para citar: Pankov E.S. (2024) «Poner las cosas en su lugar»: Repatriación de bienes culturales en las relaciones entre el Reino Unido y los países de América Latina y el Caribe, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 101–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-101-125

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Agradecimientos: La investigación fue financiada por la subvención del Fondo científico ruso No. 24-48-10015, <https://rscf.ru/project/24-48-10015/>

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 101–125
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-101-125

UDC 327

Received 21.04.2024
Revised 05.05.2024
Accepted 23.05.2024

«Putting it all back where it belongs»: Repatriation of Cultural Objects in the Relations Between the UK and Latin American and Caribbean States

© Pankov E.S., 2024

Evgeni S. Pankov, senior research assistant, Department for European Political Studies, Institute of World Economy and International Relations of the RAS.

117997, Russia, Moscow, Profsoyuznaya Street, 23

2nd year Master's student, Faculty of International Relations, Moscow State Institute of International Relations.

119454, Russia, Moscow, Prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0009-0003-6889-9083

E-mail: panckovv.eug@gmail.com

Abstract. The relations of the UK with the majority of Latin American and Caribbean states are not marked by traumatic narratives directly related to colonial dependence, but in recent years the problem of repatriation of cultural objects has become more acute: indigenous communities and civil activists are putting pressure on the British government and museums to return cultural property to the countries of origin. The factor that mitigates the confrontational nature of the problem is the proactive policy of British museums aimed at implementing joint projects with indigenous communities of Latin American and Caribbean states. Nevertheless, many of them are aimed at promoting Western narratives and approaches to the «decolonization of art». British museums also make a major contribution to the dissemination of information about the history and culture of Latin American peoples, both to tourists from around the world and to South American diasporas in the UK. At the same time, as a multipolar international order is being formed, the impact of the problem of repatriation of cultural objects on the UK's relations with Latin American and Caribbean states will increase: the lack of an effective international legal framework to resolve these contradictions will become more and more acute. A potential method of reducing the resulting tension in the bilateral relations between London

and Latin American and Caribbean states may be the transfer of objects on long-term lease or voluntary withdrawal of the British side from the possession of artifacts — in case appropriate changes in the domestic legislation of Great Britain are made.

Keywords: museums, repatriation, national identity, cultural objects, decolonization, postcolonial studies, United Kingdom, Chile, Argentina, Jamaica, Mexico

For citation: Pankov E.S. (2024) «Putting it all back where it belongs»: Repatriation of Cultural Objects in the Relations between the UK and Latin American and Caribbean States, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 101–125. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-101-125

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Acknowledgments: The research was financed by the Russian Science Foundation grant No. 24-48-10015, <https://rscf.ru/project/24-48-10015/>

Одним из следствий всё более явного движения системы международных отношений в направлении полицентричности является увеличение влияния стран Глобального Юга на международные процессы. В силу того, что для многих из них память о борьбе против колониализма является важным элементом коллективной идентичности, соответствующие проблемы политики памяти становятся значимым фактором как внутренней политики бывших колоний, так и международных отношений в целом. В постколониальном контексте всё чаще звучат требования компенсировать негативные издержки колониальных практик: конфликтогенным потенциалом обладает, в частности, проблема возвращения культурных ценностей в страну происхождения, которая в последние десятилетия значительно обострилась и приобрела глобальный характер [Van Beurden, 2018: 1194].

Страны Глобального Юга активно борются за возвращение большого количества объектов культуры, которые были вывезены в Западную Европу в колониальную эпоху. В условиях геополитической турбулентности желание бывших колоний вернуть достояния культуры связано со стремлением укреплять внешнеполитическую автономию, добиваться реализации принципа суверенного равенства государств и «выходить из периферийного менталитета» [Астахов, 2015: 6]. Реализация такой политики невозможна без укрепления национальной идентичности в рамках целенаправленной государственной политики. В этой связи музей выступает в качестве одного из наиболее эффективных инструментов формирования у нации единого представления о её истории и месте в турбулентной международной среде [Anderson, 1991: 178].

Хотя проблему репатриации музейных ценностей и принято рассматривать преимущественно в контексте отношений бывших колоний и метрополий, на самом деле территориальный диапазон её проявления гораздо шире. Так, например, заметно возросло в последние годы количество

требований о возвращении объектов культуры со стороны африканских государств в адрес США, Швейцарии, Австрии и Германии — в силу того, что там расположены крупные музеи с большими коллекциями артефактов [Plankensteiner, 2016: 137].

Лондон — один из центров мировой музейной культуры, поэтому перечень государств, предъявляющих претензии к британским музеям и требующих возврата экспонатов в страну происхождения, широк. Большое внимание в последние годы уделяется стремлению Греции вернуть мраморные скульптуры Парфенона [Karakatsani, 2023], требованиям Нигерии вернуть «бенинскую бронзу»¹ [Lundén, 2016] и просьбам Египта обеспечить репатриацию знаменитого Розеттского камня². Отражаясь на имидже Великобритании, эти проблемы порождают необходимость принятия целенаправленных мер для их решения — таким образом, формируется постколониальное измерение политики памяти и, как следствие, феномен «мнемонической дипломатии».

При этом список государств, выдвигающих требования к Великобритании, не ограничивается её бывшими колониями, хотя их голос, безусловно, слышен наиболее громко. Гораздо меньше внимания уделяется требованиям государств Латинской и Карибской Америки (ЛКА), которые пока не приобрели массовый характер, но всё же заметно осложняют отношения некоторых стран с Лондоном. В этой связи актуальность данного исследования обусловлена тем, что с 2018 г. о претензиях в адрес Великобритании активно заявляют власти Чили, Мексики и Ямайки, а учитывая повышение внимания бывших колоний к проблеме «деколонизации» искусства, не исключено проявление этой проблемы и в отношениях с другими странами региона в будущем.



Португальский солдат
из коллекции «бенинской бронзы»
(Британский музей, Лондон,
высота — 37,5 см)

¹ «Бенинская бронза» — более тысячи латунных пластин, захваченных британцами во время разорения дворца в Бенинском царстве (территория современной Нигерии) в 1897 г. — *Прим. авт.*

² 'Act of plunder': Egyptians want the Rosetta Stone back. AlJazeera, 30.11.2022. URL: <https://www.aljazeera.com/news/2022/11/30/after-220-years-egypt-demands-the-return-of-the-rosetta-stone> (accessed: 14.04.2024).

Проблема репатриации культурных ценностей уже рассматривалась в исследованиях О.А. Коротковой [Короткова, 2021], К.В. Пименовой [Пименова, 2019], С.Б. Чебаненко [Чебаненко, 2020]. Однако редкие работы, посвящённые попыткам стран ЛКА вернуть объекты культуры из европейских стран, обходят вниманием актуализацию этой проблемы в отношениях с Великобританией и концентрируются на деятельности пионеров колониализма в регионе — Испании и Португалии [Losson, 2019]. В этой связи новизна исследования обусловлена отсутствием в научной среде попыток проблематизации и аналитического осмысления вопроса репатриации культурных ценностей в общем контексте отношений Великобритании со странами региона.

Исходя из этого, цель исследования состоит в том, чтобы охарактеризовать влияние проблемы возврата музейных ценностей на двусторонние отношения стран региона с Великобританией. Особое внимание в этой связи следует уделить роли музеев как катализаторов «травм прошлого» и в то же время главных агентов их преодоления.

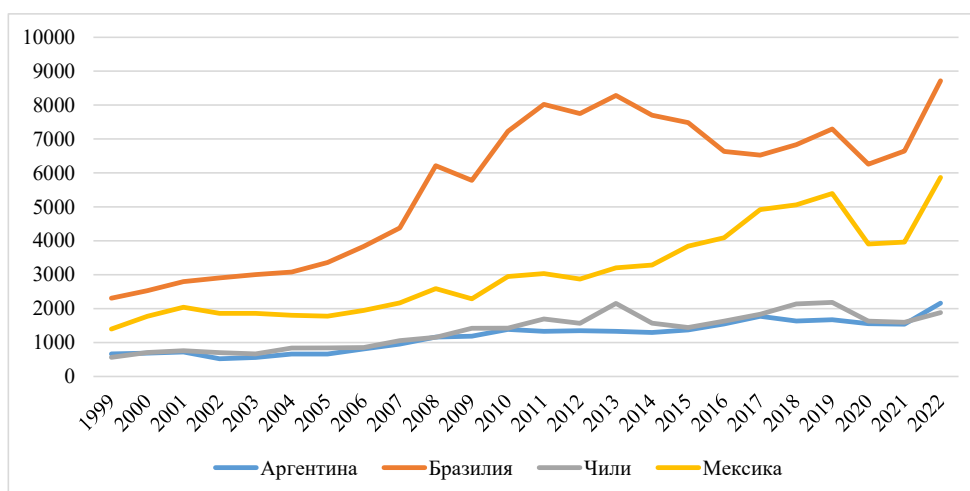
Достижению цели, лежащей в области постколониальных исследований, способствует применение междисциплинарного подхода. Наряду с критическим анализом источников (заявлений официальных лиц и гражданских активистов) применяется инструментарий теории «культурной травмы», предложенный американским исследователем Дж. Александером [Alexander, 2004], в соответствии с которым воспоминания о проявлениях конфликтности в отношениях этнических общностей способны оказывать долговременное негативное воздействие на отношения между ними. Для проверки гипотезы о наличии «травмирующего» потенциала у нарратива об изъятии британцами культурных ценностей из стран ЛКА используются историко-генетический и историко-описательный методы. Для определения степени потенциального влияния проблемы репатриации музейных ценностей на двусторонние отношения Великобритании со странами ЛКА используется неолиберальный подход (теория комплексной взаимозависимости), в основе которого лежит количественный (объём торговли) и качественный (риторика официальных лиц и содержание доктринальных документов) анализ динамики политического и экономического взаимодействия Великобритании со странами региона.

Память о колониализме в отношениях Великобритании и стран ЛКА на современном этапе

Коротко очерчивая место латиноамериканского направления во внешнеполитической стратегии Великобритании в период пребывания у власти Консервативной партии (в коалиции — в 2010–2015 гг., после этого самостоятельно), необходимо подчеркнуть, что регион не входит в число

приоритетов внешней политики правительства, однако после Брекзита возросла заинтересованность Лондона в развитии сотрудничества с государствами ЛКА [Годованюк, 2018: 187].

С одной стороны, в долгосрочной перспективе рост взаимодействия Великобритании со странами региона был обусловлен объективными, системными изменениями, среди которых — глобализационные процессы и формирование новых центров силы. С другой — в 2010-е гг. правительство Д. Кэмерона (David Cameron, 2010–2016) намеренно стремилось повышать значимость этого региона, реализуя тем самым концепцию «глобальной вовлечённости»³. В этой связи, как отмечает Я.А. Грабарь, в контексте общей «экономизации» внешней политики рынка развивающихся стран позволяли Лондону нормализовать состояние экономики и стимулировать спрос на продукты национального производства [Грабарь, 2014: 387].



Внешнеторговый оборот Великобритании с крупнейшими экономиками региона (товары и услуги), млн фунтов стерлингов⁴

Многообещающим в этой связи было выступление министра иностранных дел У. Хейга (William Hague, р. 1961) в ноябре 2010 г., в котором консерватор отметил, что «Великобритания традиционно недооценивала Латинскую Америку и пренебрегала возможностями этого региона», и предложил «перезапустить» отношения с государствами Латинской Америки

³ Invitation to Join the Government of Britain. The Conservative Manifesto, 2010. URL: www.general-election-2010.co.uk/2010-general-election-manifestos/Conservative-Party-Manifesto-2010.pdf (accessed: 21.04.2024).

⁴ Составлено автором на основе: Geographical breakdown of the current account, The Pink Book. The Office of National Statistics, 2023. URL: <https://www.ons.gov.uk/economy/nationalaccounts/balanceofpayments/datasets/9geographicalbreakdownofthecurrentaccountthepinkbook2016> (accessed: 23.04.2024).

на «современной основе»⁵. Однако тори так и не смогли придать значительный импульс экономическому и политическому взаимодействию с регионом: в 2022 г. на всю Латинскую Америку приходилось лишь 2% совокупного импорта Великобритании и 2,5 % экспорта⁶. В абсолютном исчислении показатели торгово-экономического взаимодействия с крупными странами ЛКА демонстрируют положительную динамику, однако темпы роста остаются низкими.

С точки зрения неолиберального подхода к анализу международных отношений (теория комплексной взаимозависимости Дж. Ная и Р. Кохейна [Keohane, Nye, 2011: 9–16]), низкие показатели роста внешнеторгового оборота между Великобританией и странами ЛКА наряду с отсутствием каких-либо крупных инвестиционных инициатив и политических проектов могут создавать благоприятные условия для повышения уровня конфликтности в двусторонних отношениях. И если в военно-политическом отношении конфликтогенным потенциалом обладают лишь некоторые проблемы двусторонних отношений с Венесуэлой и Аргентиной⁷, то в сфере политики памяти обострению отношений Лондона с государствами региона может способствовать описанная выше проблема «преодоления» колониального наследия. Кроме тех сюжетов, которые уже негативно влияют на отношения Великобритании с Чили, Мексикой и Ямайкой (о них речь пойдёт ниже), в той или иной степени она может проявиться в отношениях Лондона со всеми государствами ЛКА.

Правительства консерваторов с 2010 г. последовательно пытаются купировать острые разногласия, связанные с колониальным измерением политики памяти. В упомянутом выступлении У. Хейг, осознавая значимость нарратива о борьбе за независимость для национальной идентичности местных народов, обратил внимание на роль Великобритании, которая, как заявлялось, содействовала освободительным движениям Латинской Америки в обретении суверенитета⁸. Эти слова отражают стремление официального Лондона использовать благоприятные сюжеты истории двусторонних отношений в качестве одной из основ для развития политического и экономического сотрудничества.

⁵ Hague W. Britain and Latin America: Historic Friends, Future Partners. GOV.UK. 09.11.2010. URL: www.gov.uk/government/speeches/britain-and-latin-america-historic-friends-future-partners (accessed: 21.04.2024).

⁶ Weston T. The UK's Relationship with Countries in Latin America. House of Lords Library, 04.12.2023. URL: lordslibrary.parliament.uk/the-uks-relationship-with-countries-in-latin-america (accessed: 21.04.2024).

⁷ Отношения с Венесуэлой существенно осложняют нежелание Лондона признавать легитимность президента Н. Мадуро (Nicolás Maduro, 2013 – наст. вр.) и предоставлять Каракасу доступ к заблокированному золотому запасу страны в Банке Англии. Напряжённость в британо-аргентинских отношениях связана с нерешённым территориальным спором о принадлежности Фолклендских (Мальвинских) островов. — *Примеч. авт.*

⁸ Hague W. Britain and Latin America...

Кроме этого, в 2023 г. министр иностранных дел Дж. Клеверли (James Cleverly, p. 1969), выступая в Чили, подчеркнул: «Борьба Латинской Америки за независимость была, безусловно, одним из самых ярких эпизодов эпохи революций, заложивших основы современного мира. <...> Мой великий и талантливый предшественник Дж. Каннинг⁹ с самого начала предвидел, что Латинская Америка будет основой баланса сил в мировой политике»¹⁰.

Аналогичные мысли стали активно высказываться и в экспертно-академическом сообществе. В одном из докладов авторитетный аналитический центр British Foreign Policy Group подчёркивает: «В начале XIX в. отдельные британские подданные и некоторые частные организации оказывали практическую и финансовую помощь латиноамериканским борцам за независимость — даже когда правительство сохраняло нейтралитет»¹¹.

Историческая политика и средства «мнемонической» дипломатии в настоящее время занимают одно из важнейших мест во внешнеполитическом инструментарии Лондона, который используется для форсированного развития сотрудничества со странами Латинской Америки. В основе публичных выступлений представителей британского правительства лежит нарратив о *совместной* борьбе за демократию и независимость. Этот подход находит поддержку и в экспертно-аналитическом сообществе.

Участие Лондона в процессе колонизации стран ЛКА характеризуется двойственностью. С одной стороны, в XVII–XIX вв. Лондон контролировал стратегически важные территории Карибского бассейна и острова около континента, где применялись традиционные для колониальной эпохи практики — работорговля, эксплуатация природно-ресурсной базы, неэквивалентная торговля [Ларин, 2022: 103–107]. С другой стороны, Великобритания, уступая Испании и Португалии по масштабу экспансии непосредственно на континенте, всё же приобретала значительные выгоды от продвижения в регион британского капитала и культуры — зарубежные исследователи называют сложившуюся систему «неформальной» империей [Porter, 1999: vii–viii]. Если министр иностранных дел Дж. Клеверли упоминал своего предшественника Дж. Каннинга в качестве примера политика, формально поощрявшего борьбу латиноамериканских наций за независимость, то этот же Дж. Каннинг в 1824 г. заявлял: «Испанская Америка независима, и если мы будем должным образом действовать, то она будет английской» [Ларин, 2022: 17].

⁹ Дж. Каннинг (George Canning, 1770–1827) — министр иностранных дел Великобритании (1822–1827), премьер-министр (1827). Выступил за признание независимости испанских провинций в Латинской Америке (Мексике, Аргентине и Колумбии), стремясь обеспечить британскому капиталу новые рынки сбыта и укрепить политическое влияние Лондона в регионе. — *Прим. авт.*

¹⁰ Cleverly J. Our Partnership with Latin America: Foreign Secretary's Speech in Chile. GOV.UK. 22.05.2023. URL: www.gov.uk/government/speeches/our-partnership-with-latin-america-foreign-secretarys-speech-in-chile (accessed: 21.04.2024).

¹¹ Revitalising UK-Latin America Engagement Post-Brexit. British Foreign Policy Group, 2018. URL: www.bfpg.co.uk/wp-content/uploads/2018/11/BFPG-LATIN-AMERICA-NOV-2018.pdf (accessed: 21.04.2024). P. 5.

Такая двойственность позволяет сделать вывод о сосуществовании формальных и неформальных способов закрепления влияния Лондона в регионе и наличии достаточных оснований для отнесения Великобритании к государствам, участвовавшим в колонизации ЛКА наравне с Испанией и Португалией. Значит, вопреки официальному подходу британского правительства, историческое наследие отношений Лондона со странами региона способно оказывать негативное влияние на их современное состояние. В настоящее время оно выражается в требованиях стран ЛКА возместить нанесённый колонизаторами урон. Так, в 2014 г. главы государств Карибского сообщества (CARICOM) согласовали текст декларации с требованием в адрес европейских государств компенсировать убытки, которые местное население понесло в связи с рабством, трансатлантической торговлей и другими колониальными практиками. Отдельный пункт этой декларации посвящён деятельности музеев и других культурных учреждений, которые «формируют у европейских граждан понимание этих преступлений против человечества»¹². Более того, в 2023 г. 20 государств Карибского сообщества объединили усилия с 55 членами Африканского союза: было принято решение о создании специальных институтов для проведения совместных кампаний по борьбе за возмещение потерь¹³.

Проблема колониального прошлого также омрачила официальный визит премьер-министра Д. Кэмерона на Ямайку в 2015 г. Местные активисты напомнили лидеру консерваторов, что его предок сэр Дж. Дафф в XIX в. владел 202 рабами, а лидер парламентской оппозиции Ямайки Э. Холнесс заявил, что нужно «искать способы исправить признанные всеми ошибки прошлого»¹⁴.



Дж. Каннинг — министр иностранных дел Великобритании в 1822–1827 гг.

¹² CARICOM Ten Point Plan For Reparatory Justice. CARICOM. URL: <https://caricom.org/caricom-ten-point-plan-for-reparatory-justice/> (accessed: 23.04.2024).

¹³ Gentleman A. African and Caribbean nations agree move to seek reparations for slavery. The Guardian. 17.11.2023. URL: <https://www.theguardian.com/world/2023/nov/17/african-and-caribbean-nations-agree-move-to-seek-reparations-for-slavery> (accessed: 21.04.2024).

¹⁴ Mason R. Jamaica should 'move on from painful legacy of slavery', says Cameron. The Guardian. 30.09.2015. URL: <https://www.theguardian.com/world/2015/sep/30/jamaica-should-move-on-from-painful-legacy-of-slavery-says-cameron> (accessed: 21.04.2024).

По мере роста влияния бывших колоний на международные процессы и развития постколониальных исследований проблема колониального прошлого способна приобретать всё большую остроту. Музеи в этой связи становятся объектами повышенного внимания.

Культурные ценности из стран ЛКА в британских музеях

По данным центра SDCELAR¹⁵, в одном лишь Британском музее содержится около 62 тысяч экспонатов из стран Центральной и Южной Америки¹⁶. Ввиду того что их спектр весьма широк, было бы нецелесообразно подробно описывать всю коллекцию. В данном разделе речь пойдёт лишь о тех артефактах, владение которыми порождает «постколониальную» напряжённость в двусторонних отношениях этих стран с Великобританией.

Несмотря на то что большинство народов ЛКА не состояли в колониальной зависимости от Лондона, перемещение их культурных ценностей в Великобританию неразрывно связано с колониальными практиками.

Так, наиболее известный экспонат — моаи¹⁷ Хоа Хакананайа — был вывезен с острова Пасхи (сейчас — территория Чили) экипажем британского корабля «Топаз» в 1868 г. вместе со статуей Хава: капитан судна Р. Пауэлл (Richard Ashmore Powell, 1816–1892) представил их в качестве подарка королеве Виктории (Queen Victoria, 1837–1901), а она, в свою очередь, распорядилась передать объекты культуры в Британский музей [Pitts et al., 2014: 291]¹⁸. Кроме того, в 1774 г. экспедиция Дж. Кука (James Cook, 1728–1779) вывезла с острова еще несколько объектов культуры, которые ныне находятся в Кардиффе¹⁹, Глазго²⁰ и Оксфорде [Coote, 2015: 104].



*Базальтовая статуя Хоа Хакананайа
с острова Пасхи*

¹⁵ The Santo Domingo Centre of Excellence for Latin American Research (SDCELAR) at the British Museum. — *Прим. ред.*

¹⁶ The Centre. SDCELAR. URL: <https://www.sdcelarbritishmuseum.org/the-centre-2/> (accessed: 21.04.2024).

¹⁷ Моаи (в переводе с гавайского языка — статуя, истукан) — каменные монолитные статуи высотой от трёх до пяти метров и весом в несколько тонн. Коренные жители острова Пасхи создавали их в XIII–XVI вв. — *Прим. авт.*

¹⁸ Несмотря на то что остров Пасхи вошёл в состав Чили лишь 1888 г., эта проблема в настоящее время заметно осложняет отношения между Сантьяго и Лондоном (подробнее — в следующем разделе). — *Прим. авт.*

¹⁹ Pitts M. The Easter Island statues now scattered around the world. Appolo, 29.08.2018. URL: <https://www.apollo-magazine.com/the-easter-island-statues-now-scattered-around-the-world/> (accessed: 21.04.2024).

²⁰ Easter Island Collection. National Museums Scotland. URL: <https://www.nms.ac.uk/media/475549/national-museums-scotland-easter-island-collection.pdf> (accessed: 21.04.2024).



Дощечка с острова Пасхи, на которой видна до сих пор не расшифрованная письменность местных жителей

Травматичным для местной культуры событием также стала утрата деревянных дощечек (автохтонные этносы называют их *ронго-ронго*) с письменностью коренных жителей острова. Три из двадцати пяти артефактов находятся в коллекции Британского музея — туда они попали из частных коллекций в начале XX века²¹. В музее эти экспонаты должны были — наряду с другими объектами культуры — формировать у посетителей представление о величии империи и размахе колониальных владений королевы.

Кроме ценностей с острова Пасхи, в коллекции Британского музея содержится также 52 объекта культуры с архипелага Огненная Земля (сейчас — часть Чили и Аргентины)²². Некоторые артефакты попали в Великобританию после того, как архипелаг в 1833 г. посетил Ч. Дарвин (Charles Darwin, 1809–1882), который вывез оттуда предметы местной флоры и фауны [Chancellor et al., 1988: 197]. Несмотря на то что экспедиция Ч. Дарвина была мотивирована исследовательскими побуждениями, её реализация также была связана с колониальными практиками, а наблюдения учёного неотделимы от соответствующего контекста. Опыт взаимодействия исследователя с жителями Южной Америки и их культурой стал проявлением восприятия местных этносов в качестве коллективного «Другого», обладающего противоположными по отношению к Я-образу признаками. «Чувство величественности, которое вызвали во мне великие пустыни Патагонии и покрытые лесами горы Огненной Земли, оставило неизгладимый след в моей памяти. Образ голого дикаря в его родной стране — это опыт, который мне никогда не забыть», — вспоминал Ч. Дарвин²³.

²¹ Tablet (kohau rongorongo) with pictographic motifs inscribed, made of wood (*Thespesia populnea*). The British Museum. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Oc1903-150 (accessed: 24.04.2024).

²² Tierra del Fuego. The British Museum. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/x55959> (accessed: 21.04.2024).

²³ Darwin Ch., Barlow N. The autobiography of Charles Darwin 1809–1882. London. Collins. 1958. P. 80.

Кроме того, в 1870–1880-е гг. британские миссионеры вывезли с Огненной Земли, помимо первого ямана-английского словаря²⁴, уникальные сосуды для смешивания красителей, изготовленные местными племенами каноэ, а также украшения и приспособления для рыбалки²⁵.

Музей оказывался агентом конструирования имперской идентичности британцев — её элементами становилось ощущение цивилизованности, технологического и интеллектуального превосходства над коренными жителями Америки, которые, по замыслу организаторов колониальных экспозиций, были представлены антиподом британской развитости.

При этом проникновение образов ЛКА в британские музеи не ограничивалось объектами материальной культуры. Особое значение для развития естествознания имели геологические экспонаты и останки ископаемых животных. В 1896 г. в чилийской провинции Магальянес германские поселенцы обнаружили останки вымершего ленивца милодона (лат. *mylodon darwini*) — в 1897 г. для проведения исследований эти останки были перемещены в Лондон, где остаются до сих пор²⁶.

Кроме Чили и Аргентины, в коллекции Британского музея представлены и экспонаты из Мексики. Так, наиболее известными из них являются ритуальная маска в виде божества ацтеков Тескатлипоки и каменная фигурка их бога Кетцалькоатля.

В коллекциях британских музеев представлены также объекты культуры народов, населяющих территорию стран Карибского бассейна. Среди них — священные объекты культа племён таино²⁷. Эти объекты (так называемые *земи*) представляют собой статуи из камня, кости или глины, в которых, согласно распространённому среди племён доколумбовой эпохи поверью, заключался дух предков.



Ритуальная маска в виде ацтекского божества Тескатлипоки

²⁴ Ямана — исчезнувший язык, на котором говорили представители чилийского народа текуэнче (яганы), аборигены Огненной Земли. — *Прим. авт.*

²⁵ Brown T. Indigenous South Americans study artefacts in the British Museum taken by early colonists including Captain Cook in Chile - and hope to return them to their country. Daily Mail. 27.08.2022. URL: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-11152533/Indigenous-South-Americans-look-returning-Captain-Cooks-artefacts-stored-n-British-museum.html> (accessed: 21.04.2024).

²⁶ Brewer P. Mylodon darwini: Darwin's ground sloth. Natural History Museum. URL: <https://www.realworldholidays.co.uk/blog/2018/11/19/chile-asks-british-museums-for-return-of-artefacts/> (accessed: 21.04.2024).

²⁷ Таино — группа народов доколумбовой Америки, населявших Антильские острова до прибытия экспедиции Х. Колумба в 1492 г. Исповедуя анимистические религии, таино верили, что их окружают души умерших предков. В настоящее время о принадлежности к народам группы таино заявляют немногочисленные сообщества активистов из Пуэрто-Рико и Кубы. Подробнее см.: Calderón E.M. The Taínos of Puerto Rico: Rediscovering Borinquen. Yale-New Haven Teachers Institute. URL: <https://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/1998/3/98.03.04/4> (22.04.2024). — *Прим. авт.*



Земли племён таино

Общее число объектов культуры, связанных с племенами таино, в коллекции одного только Британского музея в Лондоне составляет около 2,5 тысяч²⁸. Среди стран происхождения — Ямайка, Доминиканская Республика, Куба, Гаити и др. Примечательно также, что обломки некоторых земли можно даже найти в продаже на онлайн-аукционах — в одном из объявлений продавец из Техаса (США) подчёркивает, что ранее экспонат был частью музейной коллекции²⁹.

Можно заметить, что перемещение указанных музейных ценностей из Америки в Великобританию тесно связано с колониальными практиками и нарративами, вследствие чего в развивающихся обществах вопрос утраты объектов культуры неизбежно лежит в плоскости национальной идентичности и постколониальной политики памяти.

Влияние этих объектов культуры на британскую идентичность прослеживается до сих пор — например, в символической политике государства. В 2003 г. Почта Её Величества выпустила комплект марок к 250-летию Британского музея, где, в частности, были изображены статуя Хоа Хакананайа

²⁸ Taino. The British Museum. URL: <https://www.britishmuseum.org/collection/term/x84919> (accessed: 21.04.2024).

²⁹ Authentic Rare Pre-Columbian Zemi Stone — Ex Museum Collection. Ebay. URL: <https://www.ebay.com/itm/355324342631> (accessed: 21.04.2024).

и маска в виде бога ацтеков Шиутекутли. К следующему юбилею в 2008 г. на главной странице Google был опубликован баннер со статуей с острова Пасхи на переднем плане.

Музей как катализатор «культурной травмы»

Описанные сюжеты значительно осложняют двусторонние отношения указанных стран с Великобританией: возникает необходимость «преодолевать» колониальное прошлое.

В этой связи причины актуализации конфликтогенных исторических сюжетов в международно-политическом дискурсе связаны с тем, что воспоминания об утрате объектов культуры являются негативным следствием «культурной травмы» — ситуации, при которой «члены коллектива считают, что испытали на себе последствия ужасного события, которое оставляет неизгладимые впечатления в групповом сознании и воспоминания о котором, сохраняясь, приводят к фундаментальным и необратимым изменениям идентичности членов этого коллектива» [Alexander, 2004: 1]. При этом — в контексте национальной идентичности — такая травма обостряет противопоставление «свой — чужой», лежащее в основе любой коллективной идентичности, и, как следствие, ухудшает восприятие «Чужого» в коллективе претерпевших «культурную травму» «Своих». Показательны в этой связи слова одного из активистов с острова Пасхи, выступающих за возвращение объектов национальной культуры из Великобритании: «Мы хотим, чтобы в музее поняли, что статуи моаи — это наша семья, а не просто камни. Для нас [статуя] — это брат, а для них — сувенир или объект развлечений»³⁰.

Вследствие актуализации этой проблематики на уровне отдельных социальных и этнических групп вопрос репатриации объектов культуры выносится правительствами латиноамериканских и карибских стран на повестку двусторонних отношений с Лондоном.



*Почтовая марка к 250-летию
Британского музея
(Великобритания, 2003 г.)*

³⁰ Bartlett J. 'Moai are family': Easter Island people to head to London to request statue back. The Guardian. 16.11.2008. URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/nov/16/maoi-easter-island-statue-british-museum-talks-return> (accessed: 21.04.2024).

В частности, когда в 2018 г. жители острова Пасхи потребовали вернуть находящиеся в Лондоне моаи на территорию происхождения, соответствующая инициатива была поддержана правительством Чили³¹. С требованием вернуть статуи выступают и представители исполнительной власти острова — летом 2018 г. местный губернатор направил письмо в Британский музей³².

В 2018 г. министр государственного имущества Чили Ф. Уорд (Felipe Ward, р. 1972) инициировал переговоры с Лондоном о возвращении в страну останков упоминавшегося выше ленивца милодона — соответствующее требование было направлено в адрес Музея естественной истории Великобритании, однако никаких решений по итогам взаимодействия трёх сторон (правительств двух государств и администрации музея) принято не было³³.

Особого внимания заслуживают шаги гражданского общества Чили. Весной 2024 г. в социальных сетях была развёрнута кампания за возвращение статуй Хава и Хоа Хакананайа: популярный блогер М. Милфорд (Mike Milford) предложил подписчикам массово оставлять комментарии под записями в официальном аккаунте Британского музея в социальных сетях — одобрительно об этой инициативе интернет-пользователей высказался президент Г. Борич (Gabriel Boric, 2022 – наст. вр.)³⁴. Тему возврата статуй поддерживает и Министерство иностранных дел Чили.

И хотя на протяжении последних лет власти Чили весьма активно выступают за репатриацию культурных ценностей, никаких конкретных решений до сих пор принято не было. В первую очередь это связано с тем, что с 1963 г. в Великобритании действует Закон о музеях, который запрещает Британскому музею и Музею естественной истории передавать экспонаты из их коллекций, пусть и предполагая несколько несущественных исключений³⁵. При этом нет никаких законодательных ограничений в отношении передачи коллекций, находящихся в региональных музеях.

Власти Великобритании, ссылаясь на соответствующую правовую базу, часто предпочитают и вовсе дистанцироваться от обсуждения чувствительной проблематики, формально заявляя об отсутствии полномочий для передачи объектов культуры за границу. Вследствие этого переговоры

³¹ Ibidem.

³² Holland O. 'You have our soul': Easter Island pleads with British for statue's return. CNN. 21.11.2018. URL: <https://edition.cnn.com/style/article/easter-island-british-museum-moai-return/index.html> (accessed: 21.04.2024).

³³ Chile seeks return of artifacts from London museums. Al Jazeera. 05.11.2018. URL: <https://www.aljazeera.com/features/2018/11/5/chile-seeks-return-of-artifacts-from-london-museums> (accessed: 21.04.2024).

³⁴ McGowan Ch. British Museum's Instagram flooded with calls to return Easter Island statue. The Guardian. 18.02.2024. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2024/feb/18/british-museum-instagram-flooded-calls-return-easter-island-statue> (accessed: 21.04.2024).

³⁵ British Museum Act 1963. Legislation.gov.uk. URL: www.legislation.gov.uk/ukpga/1963/24/contents/enacted (accessed: 21.04.2024).

о возврате ценностей государства ЛКА ведут с администрацией музея. Так, письмо, направленное советом старейшин острова Пасхи в адрес короля Карла III (2022 – наст. вр.) в 2023 г., осталось без ответа³⁶.

По совокупности этих причин на британо-чилийском треке стороны ограничились лишь символическими визитами: делегация местного населения с острова Пасхи неоднократно посещала музей, где содержатся статуи моаи. Ездили в Великобританию и жители архипелага Огненная Земля — с просьбой вернуть в страну объекты материальной культуры, вывезенные ещё экспедицией Дж. Кука³⁷. Однако прорыва добиться не удалось.

Примечательно в этой связи, что важный прецедент был создан властями Чили в феврале 2022 г. во внутренней культурной политике: на остров Пасхи из Сантьяго власти вернули одну из местных статуй — Тау-дель-Иви-Тупуна³⁸.

Активно в последние годы и гражданское общество Мексики. Уделяя приоритетное внимание ценностям, которые находятся в Испании и непосредственно вписаны в контекст колониальной зависимости от Мадрида, с 2018 г. Мехико добился значительных успехов в деле возврата объектов материальной культуры. В отношении же Великобритании каких-либо решений о возврате музейных ценностей не было зафиксировано, хотя обращают на себя внимание отдельные инициативы активистов. Так, в конце 2021 г. на популярном сайте www.change.org была создана петиция с требованием вернуть в страну объекты культуры ацтеков — артефакты доколумбовой эпохи³⁹.

Кроме Мексики и Чили, весной 2024 г. о намерениях бороться за возвращение артефактов из Лондона заявил представитель Министерства культуры Ямайки — в данном случае речь идёт об описанных выше объектах культуры племён таино. Вместо процесса репатриации правительство Ямайки предлагает провести процедуру оформления долгосрочной аренды: в таком случае Британский музей сохранит право собственности над предметами ямайской культуры, однако находиться они будут в стране происхождения — Великобритания же при этом не потерпит имиджевых потерь⁴⁰.

³⁶ McGowan Ch. British Museum's Instagram flooded with calls to return Easter Island statue...

³⁷ Yeomans E. Descendants arrive to reclaim Captain Cook swag from the British Museum. The Sunday Times. 27.08.2022. URL: <https://www.thetimes.co.uk/article/descendants-arrive-mission-reclaim-captain-cook-swag-chile-british-museum-jjc3n37tp> (accessed: 21.04.2024).

³⁸ Easter Island Moai statue begins journey home, 150 years after removal to Santiago. The Guardian. 22.02.2022. URL: <https://www.theguardian.com/world/2022/feb/22/easter-island-moai-statue-begins-journey-home-150-years-after-removal-to-santiago> (accessed: 21.04.2024).

³⁹ Return stolen Jade Mask of Tezcatlipoka and other stolen artifacts to Mexico! Change.org. URL: <https://www.change.org/p/united-nations-british-museum-return-stolen-mesoamerican-artifacts-to-mexico> (accessed: 21.04.2024).

⁴⁰ Simpson C. British Museum could send tribal artefacts back to Jamaica. The Telegraph. 09.03.2024. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/2024/03/09/british-museum-tribal-artefacts-jamaica-ghanaian-gold/> (accessed: 21.04.2024).

Перспективы этой инициативы пока не ясны, однако механизм передачи объектов культуры в долговременную аренду является одним из эффективных способов решения противоречий в постколониальном контексте — так Лондону уже удавалось достичь компромисса с Ганой по наиболее активно освещаемой в СМИ проблеме «золота Ашанти»⁴¹. В случае успешного решения этой проблемы данные шаги можно будет рассматривать как существенный вклад в постколониальное примирение бывших колоний и метрополий — преодоление «культурной травмы» колониальной эпохи.

Стоит заметить, что до настоящего времени официальных претензий в адрес Лондона не выдвигала Аргентина — несмотря на существенное влияние «травмы» Фолклендской войны 1982 г. на двусторонние отношения. В коллекции одного только Британского музея содержится более трёх тысяч экспонатов аргентинского происхождения.

Стремление стран ЛКА компенсировать издержки колонизации связано с желанием реконструировать «настоящую», «доколониальную» идентичность. Важно также, что некоторые экспонаты, за возвращение которых борются представители коренного населения, являются объектами религиозного культа, — следствие того, что «подавление индейских цивилизаций сопровождалось насаждением элементов европейской культуры и, прежде всего, католичества» [Астахов, 2017: 27]. Однако до настоящего времени странам Южной Америки не удалось вернуть из Великобритании ни одного объекта материальной культуры. Как видно, данная проблема не может быть отделена от морально-этических категорий «ущерба», «компенсации» и «восстановления справедливости» в постколониальном контексте. Ввиду отсутствия как политической воли со стороны Великобритании, так и эффективных международно-правовых механизмов репатриации данная проблема осложняет двусторонние отношения Лондона и стран Латинской Америки, негативно влияя на имидж Великобритании среди коренных народов региона.



*Фигурка бога дождя
из коллекции Британского
музея (страна
происхождения — Ямайка)*

⁴¹ «Золото Ашанти» — коллекция золотых и серебряных объектов культуры народа ашанти, которые были вывезены британцами из Западной Африки (территория современной Ганы) во второй половине XIX в. С середины XX в. власти Ганы требуют возвращения музейных ценностей в страну происхождения. В начале 2024 г. стороны согласовали условия трёхлетней аренды некоторых экспонатов и их перемещение в Гану, однако проблема сохраняет остроту. Подробнее см.: British Museum Lends Ghana Looted Gold Artifacts—Here's Why It Won't Fully Return Them. Forbes. 25.01.2024. URL: <https://www.forbes.com/sites/zacharyfolk/2024/01/25/british-museum-lends-ghana-looted-gold-artifacts-heres-why-it-wont-fully-return-them/?sh=7f0f2fee5c7c> (accessed: 22.04.2024). — Прим. авт.

Музей как посольство

«Мы не исключаем вариант, при котором Хоа Хакананайа останется в Лондоне и будет нашим великим послом», — отметил один из лидеров движения за возвращение статуй на остров Пасхи⁴².

Действительно, остров Пасхи ежегодно посещает не более 70 тысяч человек, а Британский музей — более шести миллионов [Pitts et al., 2014: 291]. В этой связи сохранение объектов культуры стран ЛКА в коллекциях крупных музеев, бесспорно, позволяет как можно большему числу людей со всего мира увидеть их собственными глазами. В отсутствие законной возможности обеспечить возврат музейных ценностей в страну происхождения именно подход «музей как посольство» может стать эффективным средством «мягкой силы» латиноамериканских государств.

Для этого под эгидой Британского музея в 2019 г. был создан Центр передовых латиноамериканских исследований (SDCELAR), чья деятельность направлена на взаимодействие с коренными сообществами и подготовку совместных проектов в сфере искусства⁴³. Большое значение в этой связи имеют возможности, представленные цифровыми технологиями: как показывает практика, формирование онлайн-коллекций произведений искусства и обеспечение открытого доступа к изображениям музейных экспонатов в цифровой среде способствует снижению негативного влияния проблемы репатриации на двусторонние отношения государств.

Анализ содержания организованных центром проектов позволяет заметить: при формулировании тематики выставок проявляется доминирование западной интеллектуальной повестки (выставка «Колониальность гендера и сексуальности: как интимная жизнь народа уичоли⁴⁴ была изменена навсегда» или проект «Выйти за рамки: использование новых методов для оценки изменений окружающей среды на северо-западе Гайаны»), а «зонтичной» концепцией экспозиций является деколонизация искусства стран ЛКА. Фактически демонстрация материальных объектов культуры стран региона сопровождается продвижением нарративов и подходов, распространённых в западных постимпериях.

Примечателен также тот факт, что в 2016 г. стало известно о влиянии нефтедобывающей компании British Petroleum на деятельность Британского музея: в то время как последний спонсировал инициативы, связанные

⁴² Moules J. British Museum targeted by Chilean social media campaign over Easter Island statues. The Telegraph. 18.02.2024. URL: <https://www.telegraph.co.uk/news/2024/02/18/easter-island-statue-chile-return-british-museum-campaign/> (accessed: 22.04.2024).

⁴³ The Centre...

⁴⁴ Уичоли — коренной народ западной и центральной Мексики. — Прим. авт.

с мексиканской культурой, сама компания готовилась к реализации проектов в Мексиканском заливе и использовала культурные мероприятия для установления контактов с представителями Мексики⁴⁵.

Помимо представления образа латиноамериканских стран за рубежом, культурные ценности в британских музеях выполняют и другую важную функцию — они способствуют сохранению идентичности выходцев из Латинской Америки, проживающих в Великобритании. Известно, что некоторые диаспоры в Лондоне формируют замкнутые сообщества и сохраняют значительную культурную автономию. Так, например, популярный музыкант ямайского происхождения Э. Тоус, известный как Tricky (Adrian Thaws, р. 1968), вспоминал: «Мой отец так и не стал англичанином. Он продолжал оставаться истинным ямайцем в том, что касалось традиций в еде, и даже возглавлял команду по игре в домино»⁴⁶.

По приблизительным оценкам, число выходцев из стран ЛКА, проживающих в Лондоне, составляет более 145 тыс. человек — за последние двадцать лет этот показатель увеличился в четыре раза⁴⁷.

Страна происхождения	Число представителей (чел.)
Бразилия	50570
Колумбия	25182
Аргентина	9865
Мексика	9065
Эквадор	8657
Венесуэла	8385
Перу	6793
Чили	6576
Боливия	3642
Куба	2355

*Крупнейшие диаспоры из стран ЛКА в Англии и Уэльсе
(по состоянию на 2011 г.)⁴⁸*

В этой связи для некоторых мигрантов музей является средством поддержания эмоциональной связи со страной происхождения. Космополитичная атмосфера Лондона, в свою очередь, позволяет администрации

⁴⁵ Johnson G. How BP used public arts in the UK to further oil plans in Mexico and Australia. Unearthed. 04.05.2016. URL: <https://unearthed.greenpeace.org/2016/05/04/bp-public-arts-uk-further-oil-plans-in-mexico-and-australia/> (accessed: 23.04.2024).

⁴⁶ Тоус Э. Трики. Ад за углом. Архангельск. Source. 2023. С. 2.

⁴⁷ McIlwaine C., Bunge D. Towards Visibility: The Latin American Community in London. Trust for London. P. 8. URL: https://tfl.ams3.cdn.digitaloceanspaces.com/media/documents/Towards-Visibility-full-report_QqkSbgl.pdf (accessed: 23.04.2024).

⁴⁸ Ibid. P. 11.

Британского музея заявлять, что размещённые в нём экспонаты являются достоянием всего мира, а не одного государства [Appiah, 2006: 115–135].

Реализации этого фактора способствовало проведение в 2015 г. перекрёстного года культур Великобритании и Мексики: в рамках серии мероприятий стороны организовали совместные выставки и интерактивные музейные проекты.



Министры иностранных дел Мексики и Великобритании подписывают декларацию о проведении перекрёстного года культур в 2015 г.

Однако существенным препятствием в этой связи остаётся тот факт, что далеко не всем экспонатам находится место в ограниченном пространстве выставочных залов. Ещё в 1993 г. Мексика вынесла эту проблему на повестку двусторонних отношений с Лондоном: тогда президент страны К. Салинас (Carlos Salinas de Gortari, 1988–1994) в ходе государственного визита посетил Британский музей и обратил внимание, что большая коллекция артефактов доколумбовой эпохи содержится в хранилищах, а не в выставочном зале⁴⁹.

Важно отметить, что размещение объектов культуры стран ЛКА в музеях Великобритании нашло также отражение в европейской и североамериканской культурах — экспонаты вдохновляли великих деятелей Запада, среди которых скульптор Анри Годье-Бжеска (Henri Gaudier-Brzeska, 1891–1915), художник Генри Мур (Henry Moore, 1898–1986) и поэт Роберт Фрост (Robert Frost, 1874–1963), который даже написал стихотворение о статуе Хоа Хакананайа — «Плохой остров — Пасха» [Fagan, 2007: 37]. В нём литератор критиковал колониальные практики и рассматривал этот объект культуры как символ страданий коренных народов Америки.

⁴⁹ Kaye J. Mexico's Hidden Heritage: British Museum Will Put Its Stored Pre-Hispanic Treasures on View in '94. Los Angeles Times. 24.03.1993. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1993-03-24-ca-14626-story.html> (accessed: 23.04.2024).

**THE BAD ISLAND —
EASTER**

That primitive head
So ambitiously vast
Yet so rude in its art
Is as easily read
For the woes of the past
As a clinical chart.
For one thing alone.
The success of the lip
So scornfully curled
Has that tonnage of stone
Been brought in a ship
Half way round the world.

They were days on that stone.
They gave it the wedge
Till it flaked from the ledge.
Then they gave it a face.
Then with tackle unknown
They stood it in place
On a cliff for a throne.
They gave it a face
Of what was it? Scorn

Of themselves as a race
For having been born?
And then having first
Been cajoled and coerced
Into being be-ruled?
By what stratagem
Was their cynical throng
So cozened and fooled
And jollied along?

Were they told they were free
And persuaded to see
Something in it for them?
Well they flourished and waxed
By executive guile,
By fraud and by force,
Or so for a while;
Until overtaxed
In nerve and resource
They started to wane.
They emptied the aisle
Except for a few
That can but be described
As a vile residue,
And a garrulous too.

They were punished and
bribed;
All was in vain,
Nothing would do.
Some mistake had been made
No book can explain.
Some change in the law
That nobody saw
Except as a gain.

But one thing is sure
Whatever kultur
They were made to parade.
What heights of altrurian
thought to attain.
Not a trace of it's left
But the gospel of sharing,
And that has decayed
Into a belief
In being a thief
And persisting in theft
With cynical daring.

Robert Frost, 1954

* * *

Проблема репатриации музейных ценностей осложняет отношения стран Латинской Америки с Великобританией, однако степень этого негативного влияния невелика в силу того, что «исторический» трек двустороннего взаимодействия с большинством стран региона не отягощает груз воспоминаний о прямой колониальной зависимости — в отличие от Испании или Португалии. При этом перемещение объектов культуры коренных народов Латинской Америки в Лондон тесно связано с колониальными практиками, многие из которых в настоящее время подвергаются критической переоценке.

В этой связи можно отметить, что данная проблематика обладает значительным конфликтогенным потенциалом, а степень её негативного влияния на общее состояние двусторонних отношений Великобритании со странами региона может увеличиться по мере того, как требования местных

сообществ будут становиться более громкими. Особенно чувствителен этот вопрос в отношениях Лондона с Ямайкой, жители которой долгое время находились в прямой колониальной зависимости от Великобритании.

С другой стороны, сглаживающим фактором в постколониальном контексте является активная деятельность музеев, направленная на совместное преодоление наиболее острых противоречий путём реализации масштабных культурных проектов и инициатив. В силу того, что для проведения репатриации отсутствует эффективная правовая база, музей является не только средством сохранения культурного наследия малых этнических групп, но и инструментом дипломатии, продвижения позитивного имиджа стран ЛКА за рубежом. Нахождение большого количества артефактов в Великобритании позволяет знакомиться с ними гораздо большему числу людей со всего мира, а также представителям проживающих там латиноамериканских диаспор.

Список литературы / References

Астахов Е.М. (2015) Куда идет Латинская Америка? *Ибероамериканские тетради*, №2, с. 6–9. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2015-2-6-9>

Astahov E.M. (2015) Kuda idet Latinskaya Amerika? [Where is Latin America Going?], *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 6–9. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2015-2-6-9> (In Russian)

Астахов Е.М. (2017) Иберо-америка и «русский мир» перед вызовами глобальной цивилизации, *Латинская Америка*, №7, с. 26–34.

Astahov E.M. (2017) Ibero-amerika i «russkij mir» pered vyzovami global'noj civilizacii [Ibero-America and the “Russian world” facing the challenges of global civilization], *Latinskaya Amerika*, no. 7, pp. 26–34. (In Russian)

Годованюк К.А. (2018) Латиноамериканское направление внешнеэкономической политики Великобритании в условиях Брекзита, «Глобальный Юг» в полицентричном миропорядке (*Мировое развитие. Выпуск 19*), Москва, ИМЭМО РАН, с. 186–196. DOI:10.20542/978-5-9535-0547-5

Godovanyuk K.A. (2018) Latinoamerikanskoe napravlenie vneshneekonomicheskoy politiki Velikobritanii v usloviyah Brekzita [Latin America in Foreign Economic Policy of the UK amid Brexit], «*Global'nyj Yug*» v policentrichnom miroporyadke (*Mirovoe razvitie. Vypusk 19*) [Global South in the Multipolar World Order (Global Development, Vol. 19)], Moscow, IMEMO RAN, pp. 186–196. DOI:10.20542/978-5-9535-0547-5 (In Russian)

Грабарь Я.А. (2014) «Экономизация» внешней политики, *Дилеммы Британии: российский взгляд*, под ред. Громыко А.А., Москва, Весь Мир, с. 386–396.

Grabar Ya.A. (2014) «Economizaciya» vneshnej politiki [Economization of Foreign Policy] in A.A. Gromyko (ed.) *Dilemmy Britanii: rossijskij vzglyad* [Dilemmas of Britain: A Russian Perspective], Moscow, Ves' Mir, pp. 386–396. (In Russian)

Короткова О.А. (2021) Концепция деколонизации музея: проблемы и возможности, *Кunstkamera*, т. 3, № 13, с. 28–38. DOI: 10.31250/2618-8619-2021-3(13)-28-38

Korotkova O.A. (2021) Konceptsiya dekolonizacii muzeia: problemy i vozmozhnosti [The Concept of Museum Decolonization: Problems and Opportunities], *Kunstkamera*, vol. 3, no. 13, pp. 28–38. DOI: 10.31250/2618-8619-2021-3(13)-28-38 (In Russian)

Ларин Е.А. (ред.) (2022) *Великобритания и Латинская Америка (XVI–XXI вв.)*, Москва, Наука, 631 с.

Larin E.A. (ed.) (2022) *Velikobritaniya i Latinskaya Amerika (XVI–XXI vv.)* [Great Britain and Latin America in 16th – 21st centuries], Moscow, Nauka, 631 p. (In Russian)

Пименова К.В. (2019) Сакральные предметы и трансформации музейной этики: истоки, проблемы, решения, *Новые исследования Тувы*, № 2, с. 115–127. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2019.2.10>

Pimenova K.V. (2019) Sakral'nye predmetry i transformacii muzejnoj etiki: istoki, problemy, resheniya [Sacred Things and Transformations of Museum Ethics: History, Issues, Solutions], *Novye issledovaniya Tuvy*, no. 2, pp. 115–127. DOI: <https://doi.org/10.25178/nit.2019.2.10> (In Russian)

Чебаненко С.Б. (2020) Проблема возвращения и реституции предметов африканского искусства, вывезенных из Бенина в результате британской военной экспедиции 1897 г.: практика и правовые аспекты, *Вопросы музеологии*, т. 11, № 2, с. 319–335. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.214>

Chebanenko S.B. (2020) Problema vozvrashcheniya i restitucii predmetov afrikanskogo iskusstva, vyvezennyh iz Benina v rezul'tate britanskoj voennoj ekspedicii 1897 g.: praktika i pravovye aspekty [The Problem of Return and Restitution of African Art Objects Exported from Benin as a Result of the British Military Expedition of 1897: Practice and Legal Aspects], *Voprosy muzeologii*, no. 11(2), pp. 319–335. DOI: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2020.214> (In Russian)

Alexander J. (2004) Toward a Theory of Cultural Trauma in J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, P. Stompka (eds.) *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press, pp. 1–31.

Anderson B. (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 256 p.

Appiah K.A. (2006) *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, New York, W.W. Norton, 256 p.

Chancellor G., DiMauro A., Ingle R., King G. (1988) Charles Darwin's Beagle collections in the Oxford University Museum, *Archives of Natural History*, vol. 15, pp. 197–231.

Coote J. (2015) *Cook-Voyage Collections of 'Artificial Curiosities' in Britain and Ireland, 1771–2015* (MEG Occasional Paper, No. 5), Oxford, Museum Ethnographers Group, 300 p.

Fagan D. (2007) *Critical Companion to Robert Frost: A Literary Reference to His Life and Work*, New York, Infobase Publishing, 249 p.

Karakatsani E. (2023) Greece political briefing: Greece-UK diplomatic row over the Parthenon Sculptures and the shadow of Brexit, *Weekly Briefing*, vol. 67, no. 1 (GR), China–CEE Institute, 11 p.

Keohane R., Nye J.S. (2011) *Power and Interdependence (4th Edition)*, New York, Longman, 368 p.

Losson P. (2019) *Claiming the Remains of the Past: The Return of Cultural Heritage Objects to Colombia, Mexico, and Peru*, New York, City University of New York, 350 p.

Lundén S. (2016) *Displaying loot. The Benin objects and the British Museum*. Göteborg, Göteborgs University, 576 p.

Pitts M., Miles J., Pagi H., Earl G. (2014) Hoa Hakananai'a: A New Study of an Easter Island Statue in the British Museum, *The Antiquaries Journal*, vol. 94, pp. 291–321. DOI:10.1017/S0003581514000201

Plankensteiner B. (2016) The Benin Treasures: Difficult Legacy and Contested Heritage in B. Hauser-Schäublin, L.V. Prott (eds.) *Cultural Property and Contested Ownership: The Trafficking of Artefacts and the Quest for Restitution*, London, Routledge, pp. 133–156. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315642048>

Román-Velázquez P., Retis J. (2020) *Narratives of Migration, Relocation and Belonging: Latin Americans in London*, London, Palgrave Macmillan, 219 p.

Porter A. (ed.) (1999) *The Oxford History of the British Empire. Vol. III. The Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 774 p.

Van Beurden S. (2018) Culture, Artifacts, and Independent Africa: The Cultural Politics of Museums and Heritage in M.S. Shanguhya, T. Falola (eds.) *The Palgrave Handbook of African Colonial and Postcolonial History*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 1193–1212.

Образы культурного наследия в туристическом бренде Испании

© Королева А.А., Смольская Е.П., Давыдкин В.С., Новикова Л.Д., 2024

Алина Алексеевна Королева, канд. культурологии, доцент кафедры философии МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0002-0325-9486

E-mail: a.koroleva@inno.mgimo.ru

Елена Павловна Смольская, канд. ист. наук, доцент, доцент кафедры медийной политики и связей с общественностью МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

E-mail: e.smolskaya@inno.mgimo.ru

Виктор Сергеевич Давыдкин, аспирант кафедры философии МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

E-mail: davydkin_v_s@my.mgimo.ru

Лия Дмитриевна Новикова, магистрант лингвистического факультета Российского государственного социального университета.

129226, Москва, улица Вильгельма Пика, 4 стр. 1

E-mail: 4liechek@mail.ru



Аннотация. Согласно теории коммодификации наследие рассматривается как ресурс и в первую очередь акцентируется его экономическая ценность. Сфера культуры в общем, и наследие в частности, все чаще воспринимаются как фактор устойчивого развития. Одной из ключевых инфраструктурных функций наследия является его значение для формирования привлекательного образа территории, в том числе и как туристической дестинации. В эмпирической части исследования проанализировано 18 промороликов, посвященных культурному туризму, из последних пяти рекламных кампаний Turespaña. Проморолики — это короткие рекламные видео, рассчитанные на продажи. Они совмещают в себе рекламные тексты, визуальные образы и музыкальное сопровождение, достигая синергетического воздействия на целевую аудиторию. По частоте использования визуальных образов Испании лидируют объекты всемирного наследия: произведения Антонио Гауди в Барселоне и ее окрестностях, Алькасар в Севовии. Из списка нематериального наследия чаще всего используются образы испанской кухни: средиземноморской диеты и виноделия. Рекламные тексты

рассмотрены не только с лексической или грамматической стороны, но и со стороны их стилистической окрашенности, наличия дополнительных коннотаций и особых коммуникативных функций. Одной из рекламных стратегий является использование музыки, которая ассоциируется с определенной эмоцией, воспоминанием или посылом к действию.

Ключевые слова: Испания, образ, наследие, территориальный брендинг, проморолики, реклама, туризм

Для цитирования: Королева А.А., Смольская Е.П., Давыдкин В.С., Новикова Л.Д. (2024) Образы культурного наследия в туристическом бренде Испании. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 126–152. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-126-152

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Благодарность: Памяти бывшего заведующего кафедрой связей с общественностью МГИМО МИД России д-ра экон. наук, профессора Игоря Яковлевича Рожкова, заслуженного работника высшей школы Российской Федерации, одного из крупнейших российских рекламистов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 126–152
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-126-152

UDC 316.7(460)

Recibido 30.06.2023
Revisado 20.03.2024
Aceptado 10.06.2024

Imágenes del patrimonio cultural en la marca turística de España

©Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D., 2024

Alina A. Koroleva, Phd (Estudios Culturales), profesora titular del Departamento de Filosofía de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

ORCID: 0000-0002-0325-9486

E-mail: a.koroleva@inno.mgimo.ru

Elena P. Smolskaya, Phd (Historia), profesora titular del Departamento de Política de Medios y Relaciones Públicas de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

E-mail: e.smolskaya@inno.mgimo.ru

Viktor S. Davydkin, doctorando del Departamento de Filosofía de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadsky, 76

E-mail: davydkin_v_s@my.mgimo.ru

Liya D. Novikova, estudiante del Máster de la Facultad de Lingüística de la Universidad Social Estatal Rusa.

129226, Rusia, Moscú, calle Wilhelm Pieck, 4/1

E-mail: 4liechek@mail.ru

Resumen. Según la teoría de la mercantilización, el Patrimonio se considera un recurso con su valor económico. La cultura, en general, y el Patrimonio, en particular, se perciben cada vez más como un factor de desarrollo sostenible. Una de las funciones clave de infraestructura del Patrimonio es su importancia para formar una imagen atractiva del territorio, de un destino

turístico, por ejemplo. La parte empírica del estudio abarca 18 anuncios de turismo cultural de las últimas 5 campañas publicitarias de Turespaña. Los videos promocionales son videos cortos diseñados para promover productos o servicios. Combinan textos publicitarios, imágenes y música, alcanzando sinergia para influir en el público objetivo. En los videos promocionales aparecen más a menudo los sitios del Patrimonio mundial en España, a saber, las obras de Antoni Gaudí en Barcelona y sus alrededores, el Alcázar en Segovia. El Patrimonio inmaterial está representado ante todo por las imágenes de la cocina española, o sea, la dieta mediterránea y la elaboración del vino. Los textos publicitarios se analizan en el artículo no solo en lo léxico o gramatical, sino también se estudian sus características estilísticas, las connotaciones adicionales y las funciones comunicativas especiales. El uso de la música en los videos promocionales juega un papel importante en la formación del impacto emocional, ya que las melodías suelen asociarse con una emoción o un recuerdo particular, dan un incentivo para actuar.

Palabras clave: España, imagen, patrimonio, marca territorial, videos promocionales, publicidad, turismo

Para citar: Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D. (2024) Imágenes del patrimonio cultural en la marca turística de España, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 126–152. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-126-152

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

Agradecimientos: En memoria del exjefe del Departamento de Relaciones Públicas de la Universidad MGIMO, Doctor en Economía, Profesor Igor Ya. Rozhkov.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 126–152
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-126-152

UDC 316.7(460)

Received 30.06.2023
Revised 20.03.2024
Accepted 10.06.2024

Images of Cultural Heritage in the Tourism Brand of Spain

© Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D., 2024

Alina A. Koroleva, PhD (Cultural Studies), Associate Professor at the Department of Philosophy, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0002-0325-9486

E-mail: a.koroleva@inno.mgimo.ru

Elena P. Smolskaya, PhD (History), Associate Professor at the Department of Media Policy and Public Relations

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

E-mail: e.smolskaya@inno.mgimo.ru

Viktor S. Davydkin, PhD student, Associate Professor at the Department of Philosophy, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

E-mail: davydkin_v_s@my.mgimo.ru

Liya D. Novikova, Master Student at the Faculty of Linguistics, Russian State Social University.

129226, Russia, Moscow, Vilgelm Pik street, 4/1

E-mail: 4liechek@mail.ru

Abstract. According to the theory of commodification, heritage is considered as a resource with its own economic value. The sphere of culture and heritage, in particular, are increasingly perceived as a factor of sustainable development. One of the key infrastructure functions of heritage is its role in the formation of an attractive image of a territory, of a tourist destination, in our case. In the empirical part of the study, we analyze 18 promotional videos dedicated to cultural tourism, from the last 5 advertising campaigns of Turespaña. Promotional videos are short videos designed to promote a specific marketing initiative, sale, or event. They combine both advertising texts, images and music, achieving a synergistic effect on the target audience. World Heritage sites of Spain are most frequently used in promos: Antonio Gaudi's architecture in Barcelona and its surroundings, the Alcazar of Segovia. Intangible heritage is represented, first and foremost, by the images of Spanish cuisine, i.e. the Mediterranean diet and winemaking. We analyze not only lexical and grammatical components of promotion texts, but also their stylistic features, some additional connotations and special communicative functions. The use of music in promos plays an important role in making an emotional impact, as music is generally associated with a particular emotion, memory, thought, or it might even give us a strong incentive to act.

Keywords: Spain, image, heritage, territorial branding, promotional videos, advertising, tourism

For citation: Koroleva A.A., Smolskaya E.P., Davydkin V.S., Novikova L.D. (2024) Images of Cultural Heritage in the Tourism Brand of Spain, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 126–152. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-126-152

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the authors.

Acknowledgements: In memory of the former Head of the Department of Public Relations at MGIMO University, Doctor of Economics, Professor Igor Ya. Rozhkov.

Популярным направлением исследовательской и практической деятельности является туристический потенциал территории, включающий совокупность ресурсов: природных, культурных, инфраструктурных и других. Объекты наследия входят в материальные активы территориального бренда и во многом определяют локализацию туристических потоков и экскурсионные маршруты. Статус объекта всемирного наследия ЮНЕСКО уже сам по себе является брендом с высоким потенциалом использования для позиционирования туристической дестинации.

При этом репрезентация территории — это опосредованное представление в сознании человека образов территории, в котором присутствует разрыв в достоверности между конкретным явлением и его имиджем. Территориальный брендинг¹ существует в пространстве массовой культуры. Феномен массового сознания характеризуется тем, что оно оперирует не фактами, а образами и знаками, которые должны быть связаны в непротиворечивую систему. Язык брендинга в современной коммуникации

¹ Целенаправленное создание привлекательного образа территории в сознании людей. — Здесь и далее *прим. авт.*

можно считать наиболее релевантным для массовой аудитории. Он рассчитан на коммуникативные навыки и культурные коды аудитории, сформированные обществом потребления и экономикой впечатлений².

Теория и практика брендинга территорий находится в процессе постоянного становления, а развитие интегрированных коммуникаций влияет на креативные индустрии. Кроме того, данное понятие рассматривается в более широком контексте национальной политики и публичной дипломатии. Территориальный бренд не сводится к разработке и распространению фирменного стиля, наоборот, в результате коммуникативного воздействия создается привлекательный для аудитории символический образ, отличающий одни территории от других. Это прежде всего психологический механизм эмоционального восприятия ценностей территории, вызывающих определенные ассоциации, различными целевыми аудиториями, который можно и нужно конвертировать в добавленную стоимость. В структуру бренда территории входят материальные и нематериальные активы. Помимо материальной инфраструктуры, различных ресурсов, достопримечательностей и культурных объектов, территориальные бренды обладают символическим и коммуникативным выражением в понятиях экономики впечатлений — мода, престиж, комфорт и т.д.

Особое значение в наше время имеет имидж территорий, который в своем онтологическом и феноменологическом срезе оказывается в некотором роде ментальной конструкцией, так как мы представляем или даже воображаем ее территориально, связывая с образами определенного места. Территория всегда представляет собой систему географических образов, образующих геокультуру, или же на ней совместно существуют несколько геокультур вне зависимости от их физико-географического и историко-культурного масштаба. С точки зрения концепции геокультурного брендинга Д. Замятина, геокультуры используются как синоним цивилизаций. Также он вводит понятие геокультурного образа — «системы наиболее мощных, ярких и масштабных геопространственных знаков, символов, характеристик, описывающей особенности развития и функционирования культур и цивилизаций в глобальном контексте» [Замятин, 2020: 29–33].

В феноменологическом смысле территория отождествляется с принадлежностью людям, которые в свою очередь формируют идентичность территории. Помимо физического слоя в концепте территории присутствует и метафизический, который возникает в воображении как местного населения, так и пришлых людей (туристов, иммигрантов), а также покинувших ее эмигрантов. Таким образом, идентичность территории состоит

² Концепция, предложенная в 1999 г. американскими исследователями Дж. Б. Пайном и Дж. Гилмором, в которой делается акцент на желании потребителей получать эмоции от покупки товара или услуги [Агрба, 2023].

из калейдоскопа географических образов, локальных мифов и культурных ландшафтов, следующих бриколажной логике К. Леви-Стросса. Одну из главных ролей в идентичности территории играют образы культурного наследия.

Семиотический анализ рекламных текстов туристического бренда Испании и их перевода представлен в публикациях Х.-М. Кастельяно Мартинеса [Castellano Martínez, 2020; 2021], их перевод на русский язык рассмотрен в статье Д. Кальдевиля-Домингеса, А. Баррьентос-Баез и Т. Горожанкиной [Caldevilla-Domínguez et al., 2023]. Семиотический смысл коммуникации базируется на передаче смысла, который заложен в знаковой системе, состоящей из слов, образов, звуков, жестов и других объектов, посредством которых формируется сообщение. Для массовой коммуникации характерна загруженность конструируемыми вербальными и визуальными знаками, которые в своей совокупности поддаются семиотическому анализу поликодовых или мультимодальных текстов [Омельяненко, Ремчукова, 2018; Ларионова, Романова, 2019; Larionova, Kamenetskaia, 2021]. Г. Кресс и Т. Ван Лёвен акцентируют рост ценности визуального в современном западном семиотическом ландшафте. Они утверждают, что все способы репрезентации, задействованные в мультимодальных текстах, имеют свою грамматику. В своей визуальной грамматике они раскрывают принципы композиции, которые утвердились для производства мультимедийного контента [Kress, Leeuwen van, 2020].

В нашем исследовании мы обращаемся к интерпретации образов культурного наследия в рекламных кампаниях туристического бренда Испании. В рамках эмпирической части проанализировано 18 промороликов, посвященных культурному туризму, из последних пяти рекламных кампаний. Проморолики — это короткие рекламные видео, рассчитанные на продажи. Они совмещают в себе рекламные тексты, визуальные образы и музыкальное сопровождение, достигая синергетического воздействия на целевую аудиторию.

Рекламные тексты рассматриваются не только с лексической или грамматической стороны, но и со стороны их стилистической окрашенности, наличия у них дополнительных коннотаций и особых коммуникативных функций. С точки зрения лексического содержания, рекламный текст характеризуется особым подбором слов и выражений; для создания более сильного воздействия на целевую аудиторию используются тропы, фигуры и стилистические приемы. Визуальный ряд промороликов анализируется по способам репрезентации участников и процессов. В первую очередь нас интересует присутствие объектов всемирного наследия и нематериального наследия из списков ЮНЕСКО.

Одной из рекламных стратегий является использование музыки, которая ассоциируется с определенной эмоцией, воспоминанием или посылом к действию. Музыкальное сопровождение оценивается с точки зрения

влияния романтической музыки на формирование образа Испании в про-мороликах. В музыке, как и в других искусствах, национальный характер и культурные особенности могут быть выражены через жанры и стили.

Всемирное наследие в территориальном бренде

Термин «культурное наследие», обобщивший концепты «памятник истории и культуры» и «культурные ценности», в международной практике стал активно использоваться в 1960–1970-е гг. В 1960 г. международное сообщество встало на защиту древних памятников Абу-Симбела, которым грозило затопление при строительстве Асуанской плотины. При поддержке ЮНЕСКО древнеегипетские храмы были перенесены в более безопасное место в течение 1964–1968 гг. Эта инженерно-археологическая операция считается одной из самых крупных в мире, породившей современную концепцию всемирного наследия, базирующуюся на идее комплексного подхода к культурному и природному наследию, их неразрывной связи и взаимообусловленности. Кроме того, в западный парк Мадрида был перенесен древнеегипетский храм Дебод, подаренный Испании властями Египта за активное участие в этой операции.

Основная цель Конвенции ЮНЕСКО «Об охране всемирного культурного и природного наследия» 1972 г. — привлечение международных институтов для выявления, охраны и всесторонней поддержки выдающихся природных и культурных памятников, однако в ней отсутствовало понятие нематериального культурного наследия. Только в 2003 г. была принята Конвенция ЮНЕСКО об охране нематериального культурного наследия³, к которому причисляются «обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия. Такое нематериальное культурное наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека»⁴.

Если ставшая международным стандартом деятельность ЮНЕСКО по составлению «Списка всемирного наследия» и «Списка всемирного наследия, находящегося под угрозой» направлена на включение в них выдающихся по значимости природных и культурных достопримечательностей, имеющих глобальное значение для человечества, то список нематериального или

³ Данная Конвенция не ратифицирована Российской Федерацией.

⁴ Конвенция об охране нематериального культурного наследия. ЮНЕСКО. 2003. URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (accessed: 30.04.2024).

«живого» наследия ЮНЕСКО формируется исходя из самобытности культурных практик, признаваемых наследием определенным сообществом. Как отмечают Г. Эшворт и Б. ван дер Аа, «риторика глобальна, а практика национальна» [Ashworth, Aa van der, 2006: 148], — само сообщество решает, является ли культурная практика нематериальным наследием, и, исходя из этого, повышает о нем осведомленность на локальном, национальном и международном уровнях. П. Диппон и Дж. Москалюк в своем исследовании показали, что на сегодняшний день присутствует непропорциональное распределение объектов нематериального наследия, включенного в список ЮНЕСКО. По их мнению, сбалансированное глобальное распределение объектов списка необходимо для поддержания подлинного культурного многообразия на глобальном уровне [Dippon, Moskaliuk, 2020; Королева, 2021: 295–296].

Испания занимает 4-е место в мире по количеству объектов всемирного наследия. На сегодняшний день на ее территории находятся 49 объектов из списка всемирного наследия и четыре трансграничных, которые относятся к нескольким странам, а также 23 объекта из списка нематериального наследия.

Основные современные методологические подходы к изучению наследия исходят из принципов системы всемирного наследия, сформулированных в международных правовых актах: во-первых, сохранение связи с объектами природного и культурного наследия, унаследованными от прошлых поколений, что выражено во французском концепте *patrimoine*, а во-вторых, сохранение этих объектов для потомков, что характерно для английского — *heritage* [González-Monfort, 2019: 125]. Если в первом случае наследие становится базисом как для устойчивого развития на глобальном уровне, так и для социокультурной идентичности на национальном и локальном уровнях, то во втором уже в настоящем на общество ложится ответственность за сохранение и передачу будущим поколениям как наследия прошлого, так и только формирующегося, для чего его необходимо включить в социальные и экономические отношения прежде всего средствами музеефикации и интерпретации. Подобная дихотомия исследуемого объекта предполагает его междисциплинарное изучение и вариативность подходов [Королева, Смольская, 2021].

Наследие в территориальном брендинге

Согласно теории коммодификации⁵ наследие рассматривается как ресурс и акцентируется его экономическая ценность. Сфера культуры вообще и наследие в частности все чаще воспринимаются как фактор устойчивого развития. Одной из ключевых инфраструктурных функций наследия является его значение для формирования привлекательного имиджа территории,

⁵ Превращение разных видов человеческой деятельности в товар, произведенный для реализации.

в том числе в целях инвестиционной и туристической привлекательности. Наряду с термином «имидж» используются понятия «мягкая сила» и «территориальный бренд». В отличие от мультидисциплинарного понятия «имидж», «мягкая сила» — концепт теории международных отношений, а «бренд» — термин, используемый с позиции экономики и маркетинга. Культура играет одну из ключевых ролей в использовании «мягкой силы». В ней заключается система общественного поведения, при помощи которой передаются знания и ценности. Одни ее аспекты универсальны, другие носят национальный характер, а некоторые относятся к определенным группам внутри общества. Близким понятием, но уже с позиций менеджмента и маркетинга, является рассмотрение территории как бренда, или конкурентная идентичность территории. Бренд представляет собой социокультурный феномен. По сути, известный бренд является типичной мифологемой. Он визуализирован, обладает собственным фирменным стилем. Деятельность по его разработке включает в себя выявление идентичности, анализ слабых и сильных сторон территории, определение и сегментирование целевых аудиторий, а также визуализацию как конечный этап его формирования [Королева, 2015: 105]. В классификации территорий, обладающих конкурентной идентичностью, или брендом, чаще всего представлены страны, регионы и города.

Территориальный брендинг как научная дисциплина существует с конца XX в., за прошедшие 30 лет опубликованы десятки книг и сотни статей, посвященных вопросам теории и практики данной области, а также издается ряд специализированных научных журналов. Расцвет данного направления пришелся на вторую половину 2000-х гг. Первые попытки создания литературного обзора и разработки классификации существующих подходов к территориальному брендингу были предприняты в 2011 г. Д. Гертнером, в своем аналитическом обзоре проанализировавшим 212 англоязычных публикаций, вышедших с 1990 по 2009 г. [Gertner, 2011], и Н. Каневой, изучившей 186 публикаций [Kaneva, 2011].

В 2005 г. на русском языке вышла одна из первых теоретических работ известного американского маркетинголога профессора Ф. Котлера и его коллег К. Апслунда, И. Рейна и Д. Хайдера «Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы». Ключевая идея данного исследования заключается в том, что продукты и услуги продают не только коммерческие структуры, но и территории [Котлер и др., 2005; Королева, 2017: 45].

Одним из первых исследователей территориального брендинга в России являлся корифей отечественной рекламы и один из ведущих специалистов по брендингу д-р экономических наук, профессор И.Я. Рожков. «Никогда этот замечательный человек не терял интереса не только к науке и своей теме, но и к познанию других стран, культур, особенностей изучения, функционирования и преподавания рекламы и связей с общественностью.

Результатом этого неиссякаемого интереса стала его поездка на стажировку в Китай в конце 2005 г. А вскоре после возвращения в родные пенаты выходит очень интересное учебное пособие “Имидж Китая в контексте PR и рекламы” [Рожков, 2006]. Знаток брендинга, Игорь Яковлевич уделял и уделяет большое внимание страновому брендингу, имиджу государств на международной арене. Но профессора интересует не только имидж далеких стран, еще больше его волнуют проблемы имиджа нашей Родины. Совместное исследование И.Я. Рожкова и В.Г. Кисмерешкина “Имидж России. Ресурсы. Опыт. Приоритеты” [Рожков, Кисмерешкин, 2008] и сегодня актуально как никогда» [Смольская, 2020].

В практическую деятельность термин ввел британский ученый Саймон Анхольт, один из наиболее авторитетных специалистов в области территориального брендинга. Национальный или страновой бренд, полагал С. Анхольт, формируется в процессе путешествий, общения населения разных стран, проведения международных деловых встреч, а также под воздействием медиа и организации значимых событий в области культуры и спорта [Anholt, 2007: 11–13]. Со временем он предлагал отказываться от термина «бренд», рассматривая его в более широком контексте в рамках понятия «конкурентная идентичность территории», однако термин уже прочно закрепился в языковой практике. В 2005 г. С. Анхольт разработал концепцию индекса национальных брендов, согласно которой национальный бренд представляет собой суммированную оценку страны по шести основным сферам, так называемым «вершинам» шестиугольника: население страны, культура и наследие, туризм, экспортные бренды, инвестиции и иммиграционное законодательство, внутренняя и внешняя политика [Королева, 2017: 45].

Как уже отмечалось, территориальный брендинг — это достаточно сложный процесс анализа, предполагающий сравнение с конкурентами, выявление идентичности территории, а также удовлетворения интересов различных стейкхолдеров⁶ — чаще всего это будут инвесторы, местное население и туристы.

До пандемии COVID-19 туристы были одной из важных групп стейкхолдеров. Туристическая привлекательность территории определяется в том числе и богатством культурных, природных и исторических достопримечательностей. Из обзора 2018 г., посвященного десятилетию исследований культурного туризма как одного из основных элементов международного туризма, видно, что количество исследований значительно выросло, особенно в таких областях, как культурное потребление, культурная мотивация, сохранение наследия, экономика культурного туризма, антропология и связь с творческой экономикой. Основные исследовательские тенденции

⁶ Заинтересованные группы лиц, прямо или косвенно воздействующих на проект или работу организации.

включают переход от материального наследия к нематериальному, большее внимание коренным народам и другим группам меньшинств и географическое расширение охвата исследований культурного туризма [Richards, 2018]. Для международного туризма COVID-19 может быть трансформационной возможностью [Sigala, 2020; Zenker, Kock, 2020], но предполагается, что приблизительно до 2025 г. внутренний туризм будет более востребован, а показатель данного параметра в оценке территориальных брендов сильно снизится.

В классической работе «Турист. Новая теория праздного класса» Д. Макканелл пишет: «Слово “турист” указывает на настоящих туристов — посетителей достопримечательностей, как правило, представителей среднего класса, армия которых в данный момент ищет по всему миру новых впечатлений. <...> Вместе с тем “турист” — одна из лучших моделей для описания “современного человека в целом”. <...> Мне кажется, что первое понимание современной цивилизации возникло в сознании туриста» [Макканелл, 2023: 42].

Любая территория обладает своей культурной идентичностью, связанной с уникальными объектами материального и нематериального наследия, которые потенциально могут выступать конкурентными преимуществами территории. Таким образом, наследие, как материальное, так и нематериальное, рассматривается как «символический капитал» в трактовке П. Бурдьё, который конвертируется через разделяемые ценности [Королева, 2021: 296]. Например, в 2018 г. Дж. Педелиенто и М. Каварацис провели исследование методом структурного анализа культурных особенностей территориальных брендов и практической связи между культурой, идентичностью и имиджем и пришли к выводу о состоятельности данного подхода [Pedeliento, Kavaratzis, 2019].

В России представлен ряд исследовательских подходов в области территориального брендинга, специализирующихся на изучении символического капитала бренда территории. Д. Замятин определяет геокультурный брендинг территорий как российскую альтернативу традиционным западным подходам в области территориального брендинга. В его основе лежит представление о геокультуре (геокультурах) территории, являющейся фундаментом эффективного территориального брендинга, связанного с культивированием образов территорий, важных для сплочения территориальных сообществ [Замятин, 2020]. Термин «этнокультурный брендинг» используется в работах представителей Южного филиала Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачёва. Они уже определяют этнокультурное региональное брендование как «формирование и продвижение этнокультурных образов, символов, продуктов и событий, обладающих критерием узнавания и отражающих социальную и культурную жизнь конкретной территории» [Горлова и др., 2020: 95].

В 2015 г. вышла монография П.Б. Паршина «Территория как бренд: маркетинговая метафора, идентичность и конкуренция» [Паршин, 2015], в которой был предложен обобщающий для определения территории термин «локусный брендинг», не получивший широкого распространения. Но сама книга интересна представленным автором семиотическим анализом, который получил дальнейшее развитие в опубликованной в 2020 г. монографии «Мягкая сила в лабиринте дискуссий» [Паршин, 2020]. Публикации эксперта в области брендинга и визуальных коммуникаций П. Родькина также можно отнести к семиотическому подходу. Одним из ключевых инструментов разработки территориального бренда он отмечает облако ассоциаций. Прежде всего речь идет о символическом капитале — визуализации набора символов, связанных с территорией в массовом сознании, подкрепленной вербальным выражением. Отношения означающего и означаемого в классической семиотике Ч. Пирса и Ф. де Соссюра в семиотике достопримечательности Д. Макканелла представлены как отношения между зрелищем (означаемое) и маркером (означающим). Представление о территории формируется через информационные и символические маркеры. Реальная территория воспринимается через систему фильтров, которыми становятся смыслы, стереотипы, знания и эмоции, коллективный и личный опыт и т.д. Визуальные коммуникации играют в формировании маркеров более сильную роль, чем вербальные. Без визуального подкрепления вербальная формулировка идеи не оказывает должного эффекта, образ доносит любую идею острее [Родькин, 2016].

Туристический бренд Испании

Туристический бренд Испании является одной из сильнейших вершин упомянутого выше шестиугольника Анхольта для этой страны. Как туристическое направление Испания привлекательна и является одним из лидеров на данном рынке. В этом заслуга Turespaña — испанской государственной структуры, отвечающей за внутренний туризм и туристический имидж Испании за рубежом. С начала 1980-х гг. Turespaña провела 12 масштабных рекламных кампаний, каждая из которых акцентировала новую привлекательную для потенциальных туристов черту Испании [Galant, 2020; Королева, 2016: 77–78].

España es parte de ti (2017–2020)

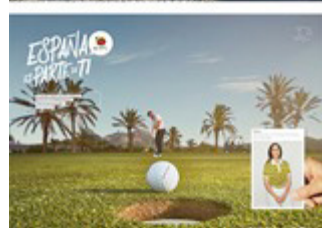
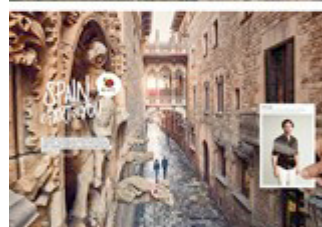
30 июня 2017 г. Turespaña с целью популяризации туризма высокого качества запустила новую международную рекламную кампанию: «Испания — это часть тебя». Целевая аудитория кампании названа авторами «космополитами» — потребителями, задающими тенденции, склонными к большим тратам на отдыхе, предпочитающими разные виды туризма: культурный туризм, шопинг, энотуризм и гастрономический туризм, городской

туризм, ночная жизнь и экскурсионный туризм⁷. Кампания направлена на репозиционирование Испании как страны пляжного туризма. Стоит отметить, что представление об Испании как стране пляжного туризма — это очень устойчивый стереотип, задача его корректировки ставилась и раньше.

Рекламные сообщения адаптированы к 22 языкам как наиболее зрелых западных рынков, так и к скандинавским, славянским и восточным языкам. Кампания создала образ «вдохновляющей и гостеприимной» Испании, который был достигнут, во-первых, сегментированием сообщений по разным целевым аудиториям; во-вторых, показом «другой» Испании, далекой от стереотипных образов.

Слоган кампании «Когда открываешь для себя Испанию, часть ее остается с тобой. Испания — это часть тебя» (*When you discover Spain, a part of it remains with you. Spain is part of you*) указывает на то, что место назначения, туристический продукт или полученный опыт остаются с туристом после его отъезда. В данном слогане использовались метонимия и ассоциация. Создаются и усиливаются зрительно ощутимые представления, будучи при этом способом не прямой, а косвенной характеристики явления.

Сообщение «Испания — это часть тебя», в свою очередь, поддерживается визуальными образами всплывающих фотографий в рамках полароида, фотоальбомов или фотографий в социальных сетях, на которых туристы изображены на фоне испанских пейзажей. В промороликах отражены следующие туристические продукты: гастрономия, искусство и культура, городской туризм, отдых на побережье, загородные направления, экскурсионные маршруты, ночная жизнь, оздоровительный туризм, шопинг, деловой туризм, спортивный, экотуризм, языковой туризм и впервые даже халяль-туризм.



⁷ Histórico de Campañas Publicitarias. Turespaña. URL: <https://www.tourspain.es/es/campanas-historico-turismo/> (accessed: 30.04.2024).

Образы объектов всемирного наследия присутствуют в большинстве роликов. Например, в проморолике для индивидуальных путешественников⁸ среди визуальных образов можно увидеть Альгамбру, сады Хенералифе и Альбайсин в Гранаде; для старшего поколения⁹ — парк Гуэль в Барселоне; для семейного отдыха¹⁰ — Алькасар в Сеговии, для азиатских туристических рынков¹¹ — Город искусств и наук в Валенсии, не являющийся объектом наследия, но ставший известным как образец современной архитектуры.

Фоновое фортепианное сопровождение промороликов создает и погружает зрителя в атмосферу Испании, преднамеренно создавая «лазурный» образ страны в качестве идеального туристического направления.

It's Time for Spain (2018)

В ноябре 2018 г. опубликовано 10 промороликов под слоганом «Пришло время для Испании» (*It's Time for Spain*). Авторы утверждают, что пришло время для средиземноморской диеты¹², фламенко¹³, искусства¹⁴, для прогулок по историческому центру Куэнки¹⁵, а также для многого другого.

Проморолик «Который теперь час? Время завтрака в Испании!» (*¿Qué hora es? ¡Es hora de desayunar en España!*) обыгрывает тему средиземноморской диеты, включенной в список нематериального наследия ЮНЕСКО. В вербальном сообщении «Какая Испания на вкус? Попробовать это можно с раннего утра. Средиземноморская диета основана на сбалансированном и полноценном питании, следуя таким принципам, как простота приготовления и использование свежих местных продуктов и, если возможно, сезонных продуктов. В Испании вы наслаждаетесь завтраком по-разному: пробуете его в ресторанах, открываете для себя продукты на местных рынках или, например, за трапезой с друзьями. Наслаждайтесь нашей средиземноморской диетой и начните свой день с нами!» (*Un país al gusto. ¡Así es España! Y puedes hacerlo desde bien temprano en la mañana. La dieta mediterránea se basa en una dieta equilibrada y completa que sigue principios como la preparación simple y el uso de productos frescos locales y, si es posible, estacional. En España lo disfrutas*

⁸ Spain Is Part of You - Individualista (EN 30"). Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 07.02.2018. URL: <https://youtu.be/Gb0mKEEF6EQ> (accessed: 30.04.2024).

⁹ Spain Is Part of You — Senior. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 07.02.2018. URL: <https://youtu.be/nlKtm56YCiQ> (accessed: 30.04.2024).

¹⁰ Spain Is Part of You — Familiar. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 07.02.2018. URL: <https://youtu.be/R0FX7w0ISxs> (accessed: 30.04.2024).

¹¹ Spain Is Part of You - Mercados Lejanos EN. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 07.02.2018. URL: <https://youtu.be/XF0FLb6irko> (accessed: 30.04.2024).

¹² It's Time for Breakfast — Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 08.11.2018. URL: <https://youtu.be/qRgQ3zy-GaA> (accessed: 30.04.2024).

¹³ It's Time for Flamenco — Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 08.11.2018. URL: <https://youtu.be/JMnzbPPR6Xs> (accessed: 30.04.2024).

¹⁴ It's Time for Art — Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 08.11.2018. URL: <https://youtu.be/m-3M442lqrw> (accessed: 30.04.2024).

¹⁵ It's Time for Wander in Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 08.11.2018. URL: <https://youtu.be/ixhGs3NNKUI> (accessed: 30.04.2024).

de varias maneras: probándolo en restaurantes, descubriendo sus productos en los mercados locales o en una comida con amigos, por ejemplo. ¡Disfruta de nuestra dieta mediterránea y comienza tu día con nosotros!) используется олицетворение, оно создаёт более яркий образ. Так же используется перифраз, авторы хотят заставить запомнить описание продукта. Вербальное сообщение подкрепляется визуальными образами компании туристов на вилле в Гранаде, завтракающих на свежем воздухе.

Гитара, будучи популярной далеко не только в Испании, стала одним из составляющих в социальном взаимодействии и становлении национальной идентичности. Найдя свое применение в широком диапазоне музыкальных жанров, от фламенко до босановы, гитара используется как сольный и аккомпанирующий инструмент в проморолике. Создавая уникальные гармонические и тембровые созвучия, вступающая в самом начале видео гитарная тема задает эмоционально насыщенный базис будущему визуальному ряду. Так, в сочетании с красивыми пейзажами, летней верандой и атрибутами национальной кухни музыкальное сопровождение передает привлекательную атмосферу испанского завтрака.

К другому объекту нематериального наследия — фламенко — отсылает проморолик «Который теперь час? Время фламенко в Испании!» (*¿Qué hora es? ¿Es hora del flamenco en España!*)¹⁶. Визуальные образы туристов на представлении фламенко в Мадриде полностью отражают следующее вербальное сообщение: «Чистое чувство и глубокая страсть. Это фламенко, подлинное испанское музыкальное искусство, получившее всеобщее признание. Любой, кто слушает фламенко, не может не восхищаться им. Обязательно приходите вечером на “таблао” (клуб фламенко) и наслаждайтесь музыкой фламенко. Эти клубы посвящены пению и танцам фламенко и обычно украшены традиционными предметами, такими как манильские шали. Все вместе создает особую и гостеприимную атмосферу во время выступлений» (*Puro sentimiento y profunda pasión. Esto es flamenco, un genuino arte musical español que es universalmente reconocido. Cualquiera que escuche flamenco no puede evitar admirarlo. Asegúrese de venir a un «ablao» (club de flamenco) y disfrutar de una noche de música flamenca. Estos clubes están dedicados al canto y baile flamenco y generalmente están decorados con elementos tradicionales, como los chales de Manila. Todo se une para crear un ambiente muy especial y acogedor durante las actuaciones*). В данном сообщении используется гипербола, авторы хотят подчеркнуть исключительность продукта. Эпитеты направлены на создание более полного образа рекламируемого объекта. Фламенко входит в список нематериального наследия, это испанское музыкальное искусство известно во всем мире. Ритмы фламенко являются неотъемлемой частью культуры Испании и способствуют созданию образа этой страны в реклам-

¹⁶ It's Time for Flamenco — Spain...

ных роликах и промокампаниях. Характерный гитарный аккомпанемент проморолика наряду с экспрессивным видеорядом создает ощущение чувственности, пассионарности и страстной музыкальной гармонии. Важно отметить, что образ Испании, созданный посредством приглушенных музыкальных интонаций и романтической атмосферы визуального ряда, может быть усилен при помощи соответствующего декора и костюмов. Таким образом, суммарный потенциал красочных нарядов и экспрессия исполнения фламенко составляют необходимую доминанту для создания привлекательного образа Испании.



Национальный музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Испанскому изобразительному искусству посвящен проморолик «Который теперь час? Время искусства в Испании!» (*¿Qué hora es? ¿Es hora del Arte en España!*)¹⁷. Визуальный ряд основан на посещении туристами залов Национального музея Тиссена-Борнемисы, наряду с музеем Прадо и центром искусств королевы Софии входящего в «Золотой треугольник искусств» Мадрида, который включен в список объектов всемирного наследия. Вербальное сообщение гораздо шире визуального образа: «Веласкес, Гойя, Миро, Дали, Пикассо... а также Эль Греко, Тинторетто, Моне, Ван Гог, Кандинский... В более чем 1500 музеях Испании вы найдете шедевры великих художников, известных во всем мире. Разных времен и разных стилей. Но дело не только в живописи. Найдите свой любимый музей во время путешествия по Испании!» (*Velázquez, Goya, Miró, Dalí, Picasso ... y también El Greco, Tintoretto, Monet, Van Gogh, Kandinsky... En los más de 1.500 museos de España encontrarás obras maestras de grandes artistas conocidos en todo el mundo.*

¹⁷ It's Time for Art — Spain...

De todos los períodos, y en una amplia gama de estilos diferentes. Pero no se trata sólo de pintar. ¡Encuentra tu museo favorito mientras viajas por España!). В вербальном сообщении используются метонимия и гипербола, они помогают подчеркнуть уникальность предложения. В музыкальном сопровождении этого ролика перкуссия создает устойчивый ритмический рисунок, усиливает такт музыки, оказывает эмоциональное воздействие на слушателя.



г. Куэнка, Испания

Проморолик «Который теперь час? Время исследовать Испанию!» (*¿Qué hora es? ¡Es hora de explorar en España!*)¹⁸ отправляет знакомиться с объектом культурного наследия — историческим центром Куэнки. Рекламный текст «приезжайте и исследуйте Куэнку, исторический центр которой внесен в список всемирного наследия ЮНЕСКО. Его здания идеально сочетаются с впечатляющими природными ландшафтами. Это слияние искусства и природы придает этому городу в регионе Кастилия-Ла-Манча, в глубине Испании, особую атмосферу. Начнем прогулку?» (*Ven y explora Cuenca, cuyo centro histórico tiene la designación del Patrimonio Mundial de la UNESCO. Sus edificios se mezclan perfectamente con impresionantes paisajes naturales. Esta fusión de arte y naturaleza le da a esta ciudad de la región de Castilla-La Mancha, en el interior de España, un ambiente especial. ¿Comenzamos la caminata?*). В рекламном тексте используется гипербола, чтобы подчеркнуть уникальность места, и множество эпитетов для привлечения клиентов. Текст подкрепляется визуальным рядом прогулки туристки по хорошо сохранившимся улицам средневекового укрепленного города, кадрами знаменитых висящих домов. В ролике использован репризный мелодический рисунок, воспроизводящий ритм человеческих шагов, что вызывает у слушателя ассоциации с прогулками.

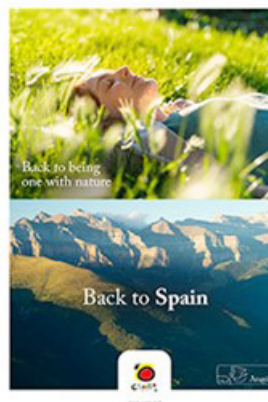
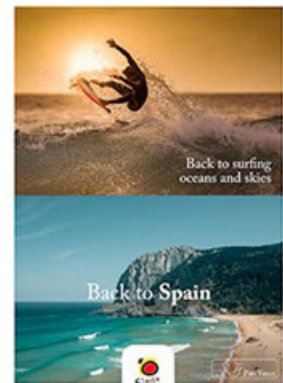
¹⁸ It's Time for Wander in Spain..

Данный эффект также воспринимается как ощущение продолжительности времени, рассчитанного на любителей длительных прогулок, и соответствует заявленному слогану «It's Time for Wander in Spain».

Back to Spain (2020)

Летом 2020 г., после окончания режима самоизоляции, Turespaña запустила англоязычную рекламную кампанию, чтобы сообщить потенциальным туристам, что отдых в Испании по-прежнему остается беспроигрышным вариантом. Целевая аудитория — в первую очередь туристы из других стран ЕС, которые считают Испанию своим вторым домом, у кого есть эмоциональная связь со страной, где они пережили уникальные и незабываемые впечатления, с местом, где у них остались самые лучшие воспоминания. Для этой целевой аудитории Испания является синонимом отпуска. Кампания была распространена в основном в цифровом формате, с настроенным таргетингом, и адаптирована как к стране-эмитенту, так и к туристическому продукту¹⁹.

Авторы обращаются к туристам: «Мы ждем вас, пришло время вернуться». В проморолике «Снова погрузиться в местную атмосферу» показаны улыбающаяся туристка, которая гуляет по центру Барселоны, и объект культурного наследия парк Гуэль²⁰; в видео «Снова прогуляться по истории» — Алькасар в Сеговии²¹; в проморолике «Снова наслаждаться уникальными вкусами» туристы пробуют блюда испанской кухни²². В тексте



¹⁹ Histórico de Campañas Publicitarias. Turespaña. URL: <https://www.tourspain.es/es/campanas-historico-turismo/> (accessed: 30.04.2024).

²⁰ Back to living like a local. Back to Spain — Barcelona. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 15.07.2020. URL: https://youtu.be/Hx3Agupu_LA (accessed: 30.04.2024).

²¹ Back to strolling through history. Back to Spain — Segovia. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 15.07.2020. URL: <https://youtu.be/UoD1UBODa5l> (accessed: 30.04.2024).

²² Back to enjoying unique flavours. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 15.07.2020. URL: https://youtu.be/f4vpiQkwK_Y (accessed: 30.04.2024).

используют сравнение, за счёт этого увеличивают время контакта зрителя с рекламой. Сравнение «как» заставляет зрителей поверить в то, что продукт представляет собой нечто особенное, не просто товар. В звуковом ряде данной рекламной кампании нет музыки, только уличный шум, которого так не хватало испанцам во время пандемии коронавируса.

Te Mereces España (2021)

В 2021 г. была запущена постпандемийная рекламная кампания «Ты достоин Испании» (*Te Mereces España*), концептуально продолжающая рекламную кампанию 2020 г. *Back to Spain*, но рассчитанная на более широкую аудиторию. Данная рекламная кампания предлагает три туристических продукта: пляжный туризм (который здесь мы не рассматриваем), городской туризм и культурный туризм.

В рекламном тексте проморолика «Нужно открывать новые места»²³ содержится послание: «Вы провели так много однообразных дней; вы заслуживаете открытия новых мест. Приезжайте в Испанию и насладитесь незабываемыми впечатлениями» (*You have spent so many days in the grind; you deserve to discover new places. Come to Spain and enjoy unforgettable experiences*).

В рекламном тексте проморолика «Нужно снова почувствовать себя живым»²⁴ читается: «Вы так много работали; вы заслуживаете путешествовать снова. Приезжайте в Испанию и насладитесь уникальными впечатлениями» (*You have worked so hard; you deserve to travel again. Come to Spain and enjoy unique experiences*).

Рекламный текст проморолика «Нужно снова отдыхать»²⁵: «После дней, проведенных в мечтах об отпуске, вы заслуживаете получить новые впечатления. Узнайте, что Испания может предложить вам» (*After days spent dreaming of holidays, you deserve to make new memories. Discover what Spain has to offer you*).

Рекламный текст проморолика «Нужно пережить новые истории»²⁶: «Получите новые впечатления; вы заслуживаете того, чтобы снова радоваться отпуску. Приезжайте в Испанию, и вам будет что вспомнить потом» (*Make new memories; you deserve to get excited about a holiday again. Come to Spain and enjoy unforgettable experiences*).

²³ NEED TO DISCOVER NEW PLACES? Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España, Spain.Info. 15.10.2021. URL: <https://youtu.be/YiCV5Vv4GNw> (accessed: 30.04.2024).

²⁴ NEED TO FEEL ALIVE AGAIN? Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España, Spain.Info. 15.10.2021. URL: <https://youtu.be/dM8lpn3ojkU> (accessed: 30.04.2024).

²⁵ NEED TO CELEBRATE AGAIN? Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España, Spain.Info. 15.10.2021. URL: <https://youtu.be/3gmNKKmhTtU> (accessed: 30.04.2024).

²⁶ NEED TO LIVE NEW STORIES? Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España, Spain.Info. 15.10.2021. URL: <https://youtu.be/qF7dkGalHk8> (accessed: 30.04.2024).

В рекламных текстах использованы метафоры, гиперболы и олицетворения, способствующие образности и запоминанию рекламных сообщений. В кампании представлено два видеоряда: с первыми двумя вербальными сообщениями мы видим туристов, посещающих Мадрид и Барселону; городские виды чередуются с посещением мест общественного питания и театра. Для последних двух сообщений в видеоряде туристы посещают достопримечательности, виноградники и винодельни, практикуют традиционные ремесла.

Использование разножанровой музыки в рекламном ролике реализует в себе дружелюбную модель межкультурного взаимодействия, демонстрируя образ Испании как страны открытой и восприимчивой к различным культурным контекстам. Визуальная составляющая усиливается благодаря сопряжению всех традиционных элементов испанской музыки, создавая аутентичную атмосферу для рекламы, показывающей незабываемое путешествие в Испанию как итоговую составляющую представленной серии рекламной кампании.

You Deserve Spain (2022)

В 2022 г., когда испанская экономика начала восстанавливаться после пандемии, была представлена обновленная англоязычная версия рекламной кампании *You Deserve Spain* — адаптированная к текущему моменту. Эта кампания направлена на сохранение лидерства Испании в качестве туристического направления. Для этого авторы апеллируют к положительным эмоциям и уникальным моментам «незабываемого отдыха» в этой стране, отмечая в слогане: «Вы достойны Испании»²⁷.



²⁷ Campaña «You Deserve Spain» 2022. Turespaña. URL: <https://www.tourspain.es/es-es/con%C3%B3zcanos/campa%C3%B1a-de-publicidad-internacional>

Целевой аудиторией проморолика «Большое путешествие в вашей жизни»²⁸ являются представители старшего поколения, которым предлагается культурный туризм. Рекламный текст: «Никогда не поздно исследовать места, наполненные искусством, историей, с прекрасными видами и вкусной едой» (*It is never too late to explore places full of art, history, great views and good food*). Визуальный ряд включает образы исторических достопримечательностей разных испанских регионов.

Для молодежной аудитории в проморолике на английском «Твоя поездка в Испанию»²⁹ предлагается городской туризм. Рекламный текст: «Музеи, рестораны, целые города, которые стоит открыть... Ваша поездка в Испанию полна возможностей, днем и ночью!» (*Museums, restaurants, entire cities to discover... Your trip to Spain is full of options, day and night!*). В данном тексте для создания насыщенности эмоциями от посещения Испании используется гипербола, а также метонимия. Визуальный ряд включает виды достопримечательностей Мадрида и Барселоны, экспозиционных залов музеев современного искусства.

Проморолик «Ты влюбишься в Испанию»³⁰ рассчитан на аудиторию среднего возраста, на тех, кто путешествует без детей, предпочитает сельский туризм. Рекламный текст: «Романтические прогулки по виноградникам, закаты в приморских деревушках, приключения на лоне природы... Какой план для вас лучше?» (*Romantic walks through vineyards, sunsets in seaside villages, adventures together in the middle of nature... What is the best plan for you?*). В этом ролике используется метонимия, которая усиливает восприятие текста. Визуальный ряд включает образы виноградников и виноделен, горных и приморских испанских пейзажей, достопримечательности пути Святого Иакова³¹.

В музыкальном сопровождении роликов использована композиция Исаака Альбениса (Isaac Albéniz, 1860–1909) — знаменитого испанского композитора и пианиста. Выйдя за рамки академического стиля, И. Альбенис смог найти новые композиторские приемы, использовал нестандартные формы музыкальной композиции, включая в свои произведения названия провинций, например, «Астурия», «Каталония», «Андалусия» и др. Одно из самых известных произведений — «Испанская сюита», которая состоит из семи частей, каждая из которых описывает колорит одноименного региона.

²⁸ The great trip of your life. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 05.08.2022. URL: <https://youtu.be/DmqETTcxpl> (accessed: 30.04.2024).

²⁹ Your trip to Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 05.08.2022. URL: <https://youtu.be/HqbM1DNUqmc> (accessed: 30.04.2024).

³⁰ You will fall in love with Spain. Canal Youtube oficial del Portal de Turismo de España. Spain.Info. 05.08.2022. URL: <https://youtu.be/QJTbgaztLzo> (accessed: 30.04.2024).

³¹ Путь Святого Иакова (El Camino de Santiago) — паломническая дорога к предполагаемой могиле апостола Иакова в испанском городе Сантьяго-де-Компостела, главная часть которой протекает в Северной Испании. Благодаря своей популярности и разветвленности этот маршрут оказал большое влияние на распространение культурных достижений в эпоху Средневековья. — Прим. ред.

В основе видеоролика звучит основная тема пьесы «Астурия», подчеркивающая самобытность этой испанской провинции, где композитор провел ранние годы жизни. Гармонический и аккордовый склад пьесы не только передает традиции местности, но и дополняет эмоциональную составляющую заявленного видеоряда. Поскольку Испания главным образом отсылает нас к такому музыкальному инструменту, как гитара, то практически все фортепианные произведения И. Альбениса легли в основу для переложений и впоследствии составили фонд золотого репертуара для классической гитары. Звучащий фрагмент главной темы «Астурия» стал визитной карточкой композиторского стиля И. Альбениса и одноименного региона. Живя в эпоху романтизма, И. Альбенис смог наиболее ярко выразить тенденции своей эпохи и национальной самобытности Испании.

* * *

Статус объекта культурного наследия из списков всемирного и нематериального наследия ЮНЕСКО повышает туристическую привлекательность территории. Этот общеизвестный факт в своих промороликах активно использует Turespaña. По частоте использования визуальных образов Испании лидируют объекты всемирного наследия: творения Антонио Гауди в Барселоне и ее окрестностях, Алькасар в Сеговии. Из списка нематериального наследия чаще всего в оборот пускаются образы испанской кухни (средиземноморской диеты) и виноделия [Астахова, 2021]³².

С точки зрения нейминга (выбор имени товара или услуги в брендинге) все используемые слоганы соответствуют формальным требованиям. Они легко и ритмично произносятся, по звучанию легко отличаются от конкурентов (фонетический критерий); использованы слова из активной лексики, соответствующие идентичности бренда (лексический критерий); ассоциативный ряд вызывает исключительно положительные эмоции (семантический критерий); печатные изображения легко читаются (лексико-графический критерий) [Королева, 2016: 76].

Музыкальное сопровождение промороликов тактами фламенко, темой «Астурии» композитора И. Альбениса, звучание испанской гитары и фортепьяно, перкуссии дополняют эмоциональное воздействие на аудиторию и передают образ романтической Испании. Синергетический эффект вербальных, визуальных и музыкальных знаков в рекламных роликах культурного туризма эффективно воздействует на целевую аудиторию и вызывает желание приобрести туристический продукт.

«Испания, ты мне нужна» — хоть и старый слоган, но очень удачный. Туристам нужна Испания, сама по себе воспринимаемая как музей под открытым небом. Она занимает второе место в Европе после Италии по количеству

³² Культура вина в Испании — один из ключевых символов испанской культуры. — Прим. ред.

объектов всемирного наследия, включенных в список ЮНЕСКО. Среди целевых аудиторий достопримечательностей важное место занимают туристы, на которых и направлены рекламные кампании Turespaña. Успешный опыт территориального брендинга Испании уже на протяжении нескольких десятилетий оценивается как прототипический пример. На современном этапе эмоциональная связь с испанской культурой поддерживается транслируемыми узнаваемыми привлекательными образами самобытной и разнообразной страны, со своими устойчивыми брендами как культурных ландшафтов и памятников архитектуры, так и нематериального наследия.

Список литературы / References

Агрба А.А. (2023) Экономика впечатлений в призме культурно-ценностных парадигм, *Концепт: философия, религия, культура*, Т. 7, № 4, с. 98–116. DOI: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-4-28-98-116>

Agrba A.A. (2023) Ekonomika vpechatlenii v prizme kul'turno-tsennostnykh paradigm [The Experience Economy in the Prism of Cultural and Value Paradigms], *Concept: philosophy, religion, culture*, vol. 7, no. 4, pp. 98–116. DOI: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-4-28-98-116> (In Russian)

Астахова Е.В. (2021) Культура вина на примере Испании, *Концепт: философия, религия, культура*, Т. 5, № 4, с. 131–144. DOI: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-4-20-131-144>

Astakhova E.V. (2021) Kul'tura vina na primere Ispanii [Spain as a Reference in Wine Culture], *Concept: philosophy, religion, culture*, vol. 5, no. 4, pp. 131–144. DOI: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2021-4-20-131-144> (In Russian)

Горлова И.И., Коваленко Т.В., Бычкова О.И., Наumenко В.Е. и др. (2020) *Этнокультурное брендирование территории в контексте стратегии регионального развития: научно-методические подходы и практики*, Москва, Институт Наследия, 114 с. DOI: <https://doi.org/10.34685/HI.2019.36.91.012>

Gorlova I.I., Kovalenko T.V., Bychkova O.I., Naumenko V.E. et al. (2020) *Etnokul'turnoe brendirovanie territorii v kontekste strategii regional'nogo razvitiya: nauchno-metodicheskie podkhody i praktiki* [Ethnocultural branding of the territory in the context of the strategy regional development: scientific and methodological], Moscow, Institut Naslediya, 114 p. (In Russian)

Замятин Д.Н. (2020) *Геокультурный брендинг городов и территорий: от теории к практике. Книга для тех, кто хочет проектировать и творить другие пространства*, Санкт-Петербург, Алетеия, 665 с.

Zamiatin D.N. (2020) *Geokul'turnyi brending gorodov i territorii: ot teorii k praktike. Kniga dlya tekhn, kto khochet proektirovat' i tvorit' drugie prostranstva* [Geocultural branding of cities and territories: from theory to practice. A book for those who want to design and create other spaces], Saint Petersburg, Aleteia, 665 p. (In Russian)

Королева А.А. (2015) *Трансформация социокультурной идентичности в условиях перехода к сетевому обществу (сравнительный анализ опыта России и Испании)*, Дисс. ... канд. культурологии, Москва, 177 с.

Koroleva A.A. (2015) *Transformatsiya sotsiokul'turnoi identichnosti v usloviyakh perekhoda k setevomu obshchestvu (sravnitel'nyi analiz opyta Rossii i Ispanii)* [Transformation of socio-cultural identity in the conditions of transition to a networked society (comparative analysis of the experience of Russia and Spain)], PhD. Thesis, Moscow, 177 p. (In Russian)

Королева А.А. (2016) Туристический имидж Испании, *Ибероамериканские тетради*, № 3, с. 76–78. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2016-3-76-78>

Koroleva A.A. (2016) Turisticheskii imidzh Ispanii [Tourist Image of Spain], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 3, pp. 76–78. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2016-3-76-78> (In Russian)

Королева А.А. (2017) Бренд «Испания»: восприятие внутри страны и за рубежом, *Ибероамериканские тетради*, № 4(18), с. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2017-4-43-51>

Koroleva A.A. (2017) Brend «Ispaniya»: vospriyatie vnutri strany i za rubezhom [Brand of Spain: perception within the country and abroad], *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 4(18), pp. 43–51. DOI: <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2017-4-43-51> (In Russian)

Королева А.А. (2021) Память о трагедии в Касас-Вьехас в песнях карнавала в Кадисе времен Второй Республики, *Латиноамериканский исторический альманах*, № 32, с. 293–307. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2021-32-1-293-307>

Koroleva A.A. (2021) Pamyat' o tragedii v Kasas-V'ekhas v pesnyakh karnavala v Kadise vremen Vtoroi Respubliki [The memory of the tragedy in Casas Viejas in the songs of the Carnival in the Cadiz of the time of the Second Republic], *Latin-American Historical Almanac*, no. 32, pp. 293–307. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2021-32-1-293-307> (In Russian)

Королева А.А., Смольская Е.П. (2021) Музей Кадиса и его коммуникационная стратегия, *Латиноамериканский исторический альманах*, № 29, с. 174–195. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2021-29-1-174-195>

Koroleva A., Smolskaya E. (2021) Cadiz Museum and its Communication Strategy, *Latin-American Historical Almanac*, no. 29, pp. 174–195. DOI: <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2021-29-1-174-195> (In Russian)

Котлер Ф., Апслунд К., Рейн И., Хайдер Д. (2005). *Маркетинг мест. Привлечение инвестиций, предприятий, жителей и туристов в города, коммуны, регионы и страны Европы*, Санкт-Петербург, Стокгольмская школа экономики, 376 с.

Kotler Ph., Asplund Ch., Rein I., Haider D. (2005) *Marketing mest. Privlechenie investitsii, predpriyatii, zhitelei i turistov v goroda, kommuny, regiony i strany Evropy* [Marketing Places Europe: How to attract investments, industries, residents and visitors to cities, communities, regions and nations in Europe], Saint Petersburg, Stokgol'mskaya shkola ekonomiki, 376 p. (In Russian)

Ларионова М.В., Романова Г.С. (2019) Когниция и коммуникация: метафора в испанском медийном дискурсе, *Филологические науки в МГИМО*, № 1, с. 26–34. DOI: <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2019-1-17-26-34>

Larionova M.V., Romanova G.S. (2019) Cognition and communication: metaphor in the Spanish media discourse, *Linguistics & Polyglot Studies*, no. 1, pp. 26–34. DOI: <https://doi.org/10.24833/2410-2423-2019-1-17-26-34> (In Russian)

Макканелл Д. (2023) *Турист. Новая теория праздного класса*, Москва, Ад Маргинем Пресс, 256 с.

MacCannell D. (2023) *Turist. Novaya teoriya prazdnogo klassa* [The Tourist. A New Theory of the Leisure Class], Moscow, Ad Marginem Press, 256 p. (In Russian)

Омельяненко В.А., Ремчукова Е.Н. (2018) Поликодовые тексты в аспекте теории мультимодальности, *Коммуникативные исследования*, № 3, с. 66–78. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.66-78>

Omelianenko V.A., Remchukova E.N. (2018) Polikodovye teksty v aspekte teorii mul'timodal'nosti [Polycode texts in the aspect of the multimodality theory], *Communication Studies*, no. 3, pp. 66–78. DOI: <https://doi.org/10.25513/2413-6182.2018.3.66-78> (In Russian)

Паршин П.Б. (2015) *Территория как бренд: маркетинговая метафора, идентичность и конкуренция*, Москва, МГИМО-Университет, 195 с.

Parshin P.B. (2015) *Territoriya kak brend: marketingovaya metafora, identichnost' i konkurentsia* [Territory as a brand: marketing metaphor, identity and competition], Moscow, MGIMO University, 195 p. (In Russian)

Паршин П.Б. (2020) *Мягкая сила в лабиринте дискуссий*, Москва, МГИМО-Университет, 285 с.

Parshin P.B. (2020) *Myagkaya sila v labirinte diskussiy* [Soft power in a maze of debate], Moscow, MGIMO University, 285 p. (In Russian)

Родькин П.Е. (2016) *Бренд-идентификация территорий. Территориальный брендинг: новая прагматичная идентичность*, Москва, Совпадение, 248 с.

Rodkin P.E. (2016) *Brend — territorial'naya identifikatsiya. Territorial'nyy branding: novaya pragmatichnaya identichnost'* [Territorial brand identification. Territorial branding: new pragmatic identity], Moscow, Sovpadenie, 248 p. (In Russian)

Рожков И.Я. (2006) *Имидж Китая в контексте PR и рекламы*, Москва, МГИМО-Университет, 61 с.

Rozhkov I.Ia (2006) *Imidzh Kitaya v kontekste PR i reklamy* [Image of China in the context of PR and advertising], Moscow, MGIMO University, 61 p. (In Russian)

Рожков И.Я., Кисмерешкин В.Г. (2008) *Имидж России. Ресурсы. Опыт. Приоритеты*, Москва, Рипол Классик, 366 с.

Rozhkov I.Ia., Kismereshkin V.G. (2008) *Imidzh Rossii: resursy, opyt, priority* [Image of Russia. Resources. An experience. Priorities], Moscow, Ripol klassik, 366 p. (In Russian)

Смольская Е.П. (2020) Игорь Рожков, *Лица и бренды. Посвятили себя МЖ: преподаватели факультета международной журналистики МГИМО о своих коллегах и учениках, ученики — о своих педагогах*, под ред. Я.Л. Скворцова, Москва, МГИМО-Университет, с. 72–82.

Smolskaya E.P. (2020) Igor' Rozhkov [Igor Rozhkov] in Skvortsov Ya.L. (ed.) *Litsa i brendy Posviatili sebia MZh: prepodavateli fakul'teta mezhdunarodnoi zhurnalistiki MGIMO o svoikh kollegakh i uchenikakh, ucheniki — o svoikh pedagogakh* [Faces and brands. Dedicated to IJ: teachers of the Faculty of International Journalism at MGIMO about their colleagues and students, students about their lecturers], Moscow, MGIMO University, pp. 72–82. (In Russian)

Anholt S. (2007) *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, London, Palgrave Macmillan, xiii, 134 p. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230627727>

Ashworth G., Aa B.J.M. van der. (2006) Strategy and policy for the World Heritage Convention: goals, practices and future solutions, *Managing World Heritage Sites*, Amsterdam, London, Elsevier, pp. 147–158. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-7506-6546-9.50021-6>

Caldevilla-Domínguez D., Barrientos-Baéz A., Gorozhankina T. (2023) Comunicación persuasiva en Turismo: del español al ruso [Persuasive communication in tourism: from Spanish to Russian], *Revista Turismo & Desenvolvimento*, vol. 40, pp. 203–217. DOI: <https://doi.org/10.34624/rtd.v40i0.31651> (In Spanish)

Castellano Martínez J.M. (2020) Sobre el texto turístico promocional como unidad de significado: los componentes espacial, temporal y prospectivo [On the promotional tourism text as a unit of meaning: the spatial, temporal and prospective components], *Onomázein Revista de lingüística filología y traducción*, no. 7, pp. 127–144. DOI: <https://doi.org/10.7764/onomazein.ne7.09> (In Spanish)

Castellano Martínez J.M. (2021) *Fundamentos nocionales y traductológicos para la traducción de textos turísticos promocionales* [Notional and translational foundations for the translation of promotional tourist texts], Granada, Comares, 134 p. (In Spanish)

Dippon P., Moskaliuk J. (2020) Sharing intangible cultural heritage: disparities of distribution, *Journal of Heritage Tourism*, vol. 15, no. 4, pp. 450–471. DOI: <https://doi.org/10.1080/1743873X.2019.1682003>

Galant I. (2020) De «Todo bajo el sol» à «España es parte de ti»: 30 ans de spots de promotion touristique [From «Todo bajo el sol» to «España es parte de ti»: 30 years of tourist promotion], *Cahiers de Civilisation Espagnole Contemporaine*, no. 25. DOI: <https://doi.org/10.4000/ccec.11605> (In French)

Gertner D. (2011) Unfolding and configuring two decades of research and publications on place marketing and place branding, *Place Branding and Public Diplomacy*, vol. 7, no. 2, pp. 91–106. DOI: <https://doi.org/10.1057/pb.2011.7>

González-Monfort N. (2019) La educación patrimonial, una cuestión de futuro. Reflexiones sobre el valor del patrimonio para seguir avanzando hacia una ciudadanía crítica [Heritage Education, a Matter of the Future. Reflections on the Value of Heritage to Continue Moving towards Critical Citizenship], *El Futuro Del Pasado*, no. 10, pp. 123–144. DOI: <https://doi.org/10.14516/fdp.2019.010.001.004> (In Spanish)

Kaneva N. (2011) Nation Branding: Toward an Agenda for Critical Research, *International Journal of Communication*, vol. 5, pp. 117–141. DOI: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/704>

Kress G., Leeuwen T. van. (2020) *Reading Images*, London, New York, Routledge, 310 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003099857>

Larionova M., Kamenetskaia S. (2021) El discurso en su aspecto multidimensional: trayectoria y perspectivas [The discourse in its multidimensional aspect: trajectory and perspectives], *Andamios, Revista de Investigación Social*, vol. 18, no. 47, pp. 9–17. DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v18i47.863> (In Spanish)

Pedieliento G., Kavaratzis M. (2019) Bridging the gap between culture, identity and image: a structurationist conceptualization of place brands and place branding, *Journal of Product & Brand Management*, vol. 28, no. 3, pp. 348–363. DOI: <https://doi.org/10.1108/JPBM-01-2018-1735>

Richards G. (2018) Cultural tourism: A review of recent research and trends. *Journal of Hospitality and Tourism Management*, vol. 36, pp. 12–21. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jhtm.2018.03.005>

Sigala M. (2020) Tourism and COVID-19: Impacts and implications for advancing and resetting industry and research, *Journal of Business Research*, vol. 117, pp. 312–321. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2020.06.015>

Zenker S., Kock F. (2020) The coronavirus pandemic — A critical discussion of a tourism research agenda, *Tourism Management*, vol. 81, no. 104164, 4 p. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tourman.2020.104164>

Новый музей искусства России и стран Глобального Юга

© Зотов В.Б., Данилюк В.С., Вихрева Н.В., 2024

Виталий Борисович Зотов, руководитель Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российская государственная художественная галерея»

E-mail: v.zotov@russianart.gallery

Виктория Сергеевна Данилюк, искусствовед, ученый секретарь Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российская государственная художественная галерея»

E-mail: v.danilyuk@russianart.gallery

Наталья Владимировна Вихрева, искусствовед-исследователь, куратор направления искусства Глобального Юга (Латинская Америка) ФГБУК «Российская государственная художественная галерея», преподаватель МГАХИ им. В.И. Сурикова.

109004, Москва, Товарищеский переулок, 30

ORCID: 0000-0002-0624-3703

E-mail: n.vihreva@russianart.gallery



Аннотация. В Севастополе строится большой федеральный музей — Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российская государственная художественная галерея» (Российская галерея искусств). В новом музее будет представлена коллекция российского искусства второй половины XX — начала XXI в. и искусства стран Глобального Юга. Музей создается в рамках проекта по строительству культурно-образовательных комплексов в четырех городах России с целью децентрализовать культурную жизнь, рассредоточить ее по регионам страны. Российская государственная художественная галерея ставит перед собой цель знакомить широкую публику с искусством стран Глобального Юга, а в перспективе — стать новым центром притяжения культурной жизни, который будет генерировать смыслы, формировать повестку и задавать тренды. Задача музея — создать свой уникальный «почерк». Под открытие музея планируются две выставки, которые покажут взгляд на одну и ту же эпоху с разных полюсов мира. Это Александр Дейнека с его видением идеального общества и выдающийся мексиканский художник Диего Ривера. Коллекция современного латиноамериканского искусства музея станет первой в России и должна представлять все основные виды искусства и культурные явления стран Латинской и Карибской Америки.

Ключевые слова: Российская галерея искусств, Глобальный Юг, российское искусство, искусство Глобального Юга, латиноамериканское искусство, культурно-образовательный центр

Для цитирования: Зотов В.Б., Данилюк В.С., Вихрева Н.В. (2024) Новый музей искусства России и стран Глобального Юга. *Иberoамериканские тетради*. № 2. С. 153–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-153-163

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ENTREVISTA

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 153–163
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-153-163

UDC 069+316.7

Recibido 03.04.2024
Revisado 15.05.2024
Aceptado 20.06.2024

Un nuevo museo de arte de Rusia y del Sur Global

© Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V., 2024

Vitaly B. Zotov, Director de la Institución Federal Estatal Presupuestaria de Cultura «Galería Nacional de Arte de Rusia»

E-mail: v.zotov@russianart.gallery

Victoria S. Danilyuk, crítica, historiadora de arte, secretaria académica de la Institución Federal Estatal Presupuestaria de Cultura «Galería Nacional de Arte de Rusia»

E-mail: v.danilyuk@russianart.gallery

Natalia V. Vikhreva, crítica, historiadora de arte, curadora de la dirección de arte del Sur Global (América Latina) de la Galería de Arte de Rusia, profesora en el Instituto Estatal de Arte de Moscú V.I. Surikov.

109004, Rusia, Moscú, Tovarishcheskiy callejón, 30

ORCID: 0000-0002-0624-3703

E-mail: n-vikhreva@yandex.ru

Resumen. La Galería de Arte de Rusia, un gran museo federal se está construyendo en Sebastopol. El nuevo museo contará con una colección de arte ruso de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI y del arte del Sur Global. El museo forma parte de un proyecto de construir complejos culturales y educativos en cuatro ciudades rusas para descentralizar la vida cultural dispersándola por las regiones del país. El objetivo de la Galería de Arte de Rusia es introducir gradualmente el arte del Sur Global al público y convertirse en el futuro en un nuevo centro de la vida cultural que marque tendencias y establezca la agenda. Al mismo tiempo, el museo busca su propia especificidad. Al inaugurar el museo se prevé organizar dos muestras que representen la visión de la misma época desde dos polos diferentes del mundo. Se trata de Aleksandr Deineka que tenía un enfoque especial hacia la sociedad perfecta, y de Diego Rivera, el destacado pintor mexicano. La colección de arte latinoamericano contemporáneo del museo será la primera en Rusia y, por lo tanto, parece natural que represente todos los tipos de arte principales y los grandes fenómenos culturales de América Latina y el Caribe.

Palabras clave: Galería de Arte de Rusia, Sur Global, arte ruso, arte del Sur Global, arte latinoamericano, complejo cultural y educativo

Para citar: Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V. (2024) Un nuevo museo de arte de Rusia y del Sur Global, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 153–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-153-163

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

INTERVIEW

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 153–163
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-153-163

UDC 069+316.7

Received 03.04.2024
Revised 15.05.2024
Accepted 20.06.2024

A New Museum of Art of Russia and the Global South

© Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V., 2024

Vitaly B. Zotov, Director of the Federal State Budget Cultural Institution «Russian National Art Gallery»

E-mail: v.zotov@russianart.gallery

Victoria S. Danilyuk, art critic and researcher, academic secretary at the Federal State Budget Cultural Institution «Russian National Art Gallery»

E-mail: v.danilyuk@russianart.gallery

Natalia V. Vikhreva, art critic and researcher, curator of the Department of the Global South Art (Latin America) of the Russian Art Gallery, lecturer at V.I. Surikov Moscow State Art Institute.

109004, Russia, Moscow, Tovarishchesky Lane, 30

ORCID: 0000-0002-0624-3703

E-mail: n-vikhreva@yandex.ru

Abstract. The Russian Art Gallery, a large federal museum, is being built in Sevastopol. The new museum will feature a collection of Russian art of the second half of the 20th – early 21st centuries and art of the Global South. The gallery is part of a project to build cultural and educational centers in four Russian cities in order to decentralize cultural life and base it in the country's regions. The Russian Art Gallery aspires to gradually introduce the art of the Global South to the public and potentially become a new cultural center that will set trends and make meaning. At the same time, the museum seeks its own unique character. When the museum opens, two exhibitions are to be organized to show a view of the same era from two different corners of the world. The exhibitions are expected to exhibit works by Aleksandr Deyneka who perceived a perfect society in his own unique way, and those by Diego Rivera, a renowned Mexican painter. The museum's collection of contemporary Latin American art will be the first in Russia; therefore, it should represent all the main types of art and major cultural phenomena of Latin America and the Caribbean.

Keywords: Russian Art Gallery, Global South, Russian art, Global South art, Latin American art, cultural and educational center

For citation: Zotov V.B., Danilyuk V.S., Vikhreva N.V. (2024) A New Museum of Art of Russia and the Global South, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 153–163. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-153-163

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the authors.

В России создается новый музей — Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Российская государственная художественная галерея» (Российская галерея искусств).

Беседу с руководителем музея Виталием Борисовичем Зотовым и ученым секретарем, искусствоведом Викторией Сергеевной Данилюк вела Наталья Владимировна Вихрева, искусствовед, куратор направления искусства Глобального Юга (Латинская Америка).

— В Севастополе строится большой федеральный музей, который будет собирать коллекцию и работать с русским искусством второй половины XX – начала XXI в. и с искусством стран Глобального Юга. Расскажите, откуда пришла идея основать новый музей и почему именно в Крыму?

В.З.: Это была инициатива нашего Президента. Музей в Севастополе — это часть большого всероссийского проекта по строительству культурно-образовательных комплексов в четырех городах России. Это форпосты, так называемые западный, южный, восточный — Калининград, Севастополь, Владивосток — и в центре — Кемерово.

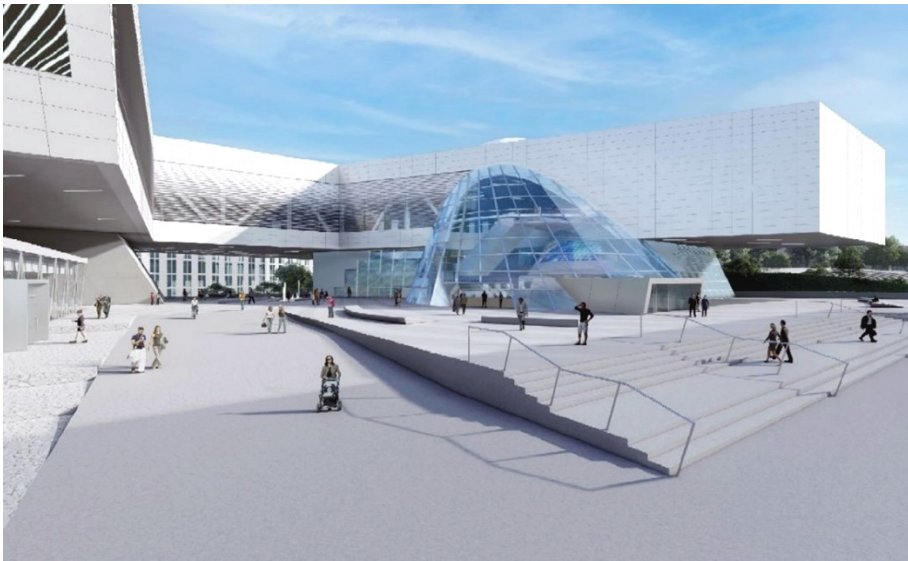


*Проект архитектурного ансамбля Центра искусств
на мысе Хрустальный, г. Севастополь
(предоставлено руководством музея)*

Принципиальное отличие Севастополя от трёх других городов состоит в том, что в Севастополе созданы новые культурные институции, не являющиеся филиалами уже существующих музеев и театров: на федеральном уровне учреждены Театр оперы и балета, Академия хореографии и Художественный музей.

В случае музея речь идет не просто о строительстве музейного центра с современной инфраструктурой, выставочными пространствами, но и о формировании новой коллекции искусства. Работая над концепцией

музея в 2020 году, мы проанализировали достаточно большой массив музейного опыта, как российского, так и международного. Определили основные тренды и векторы будущего развития музейной индустрии на ближайшую и среднесрочную перспективу, проанализировали интерес к тем или иным темам. Из результатов этого анализа и возникла концепция, что в первую очередь музей должен концентрироваться на изучении, исследовании российского современного искусства периода со второй половины XX века по сегодняшний день — он достаточно богат на художественные процессы, и важно понимать, что как раз искусства этого периода не так много в государственных собраниях. Несмотря на то что это поздняя «советика», уже начиная с 1990-х годов и дальше очень много «вещей» сосредоточены в частных коллекциях.



*Проект здания музея, открытие которого запланировано на 2026 г.
(предоставлено руководством музея)*

Второе основное направление работы — это южный вектор. Определяя его, мы решили, что музей должен быть международным. В то же время приходится учитывать, что мы находимся в Крыму и существуют определенные геополитические особенности. Поэтому еще в 2020 году мы для себя определили страны, которые в меньшей степени чувствительны к так называемым санкциям, которыми был обложен Крым начиная с 2014 года. Так и появилась эта география: Латинская Америка, Африка, Юго-Восточная Азия, Ближний Восток, то есть те регионы, которые в меньшей степени представлены у нас в стране. Например, восточный вектор представлен Музеем искусства народов Востока, хотя там в большей степени сосредоточены именно исторические вещи и в меньшей — современное искусство.

А что касается Африки или Латинской Америки, то это такая Terra incognita, которой нам еще предстоит заниматься и исследовать, как минимум — показывать.

В.Д.: Деятельность, которая проводилась после утверждения концепции работы с искусством стран Глобального Юга, в том числе и в рамках различных фестивальных проектов по исследованию южного культурного кода, подтверждает, что наше южное местоположение в какой-то мере определяет специфику работы. Например, есть исследования, согласно которым южное освещение влияет на палитру художников, работающих в широтах с интенсивным и продолжительным солнечным светом. Историк и писатель, преподаватель МГУ Андрей Карагодин пишет про это в своей книге «Новая Эллада. Два века архитектурной утопии на Южном берегу Крыма»¹. Русские художники, приезжая в Крым, отмечали, что тут совершенно другой колорит, особенно если сравнивать с Петербургом, с Севером. Юг, в определенном смысле, — колыбель цивилизации, точка исхода, которая заслуживает масштабного и планомерного художественного исследования.

— В связи с обоснованием южного расположения музея, который в своей деятельности будет заниматься и искусством стран Глобального Юга, возникает вопрос: какие планы у музея по децентрализации культурной жизни России? Каким видит себя музей в контексте музейной жизни через 30 или 50 лет?

В.З.: Вопрос децентрализации музейной и вообще культурной жизни — это главная задача проекта по созданию культурных кластеров. Страна у нас очень большая, а искусство и культура традиционно сосредоточены в столицах: Санкт-Петербурге, Москве. Весь этот проект так и задумывался — децентрализовать культурную жизнь, рассредоточить ее по регионам. Тот факт, что в Севастополе создается новый большой музей, и не только музей, а еще и театр, накладывает на нас обязательства: мы должны стать новым дополнительным центром притяжения культурной жизни, который будет генерировать смыслы, формировать повестку, задавать тренды в этом направлении. Нужно учитывать, что, помимо нашего кластера, здесь еще строится и в скором времени будет запущен большой историко-археологический парк Новый Херсонес, который соединит в себе экспонаты и научные исследования по античному пласту российской истории, которая была в Крыму очень богатой.

Задача нового музея — удерживать формирующийся культурный центр в тренде, чтобы он мог предлагать актуальный взгляд на текущие процессы, которые происходят в культуре у нас в стране и за рубежом, стать центром репрезентации этих процессов, а также исследовательским центром.

¹ Карагодин А.В. Новая Эллада: два века архитектурной утопии на южном берегу Крыма. Москва. ABCdesign, 2023. 336 с.

Наша цель — сделать так, чтобы через 10–20 лет каждая выставка, которая происходит на нашей площадке, воспринималась как событие в культурной жизни как минимум нашей страны и как максимум — на мировом уровне. Каждый проект музея должен быть и образовательным, и популярно-привлекательным, и научно-исследовательским, и обязательно ультрасовременным.

— *Если говорить про искусство стран Глобального Юга, какими новый музей видит свои цели и задачи в этом направлении?*

В.3.: В первую очередь задачу образовательную. Широкая публика на данный момент совсем не знакома с этим направлением, с этой географией, нужно буквально формировать ту самую пресловутую «насмотренность»: много показывать, много объяснять. В нашем случае это касается не только искусства Юга. В начале планирования работы мы проводили разные социологические исследования и замеры, которые показали, что самые желанные и востребованные у населения региона художники — это те, искусство которых понятно и не вызывает вопросов, такие как Айвазовский, например. А мы — совсем про другое. Формирование «насмотренности» и востребованности у зрителя к незнакомому, воспитание любознательности к новому — это достаточно кропотливая работа. Просто показать сразу все шедевры современного искусства (неважно, российского или южных стран) нельзя — это может вызвать обратную реакцию! Нужно, как мы говорим, гомеопатическими дозами вводить этот контент, интегрировать его в понятный публике контекст, правильно упаковывать. Здесь большую роль играет исследовательская проработка, но в то же время качество и особенность репрезентации, то есть как это показывать, как это объяснять, как снимать вопросы, как добиваться эффекта такого, чтобы выхваченные из контекста вещи органично воспринимались людьми. Чтобы люди сами удивлялись тому, что они не видели очевидных вещей. Это основная задача, которая перед нами стоит. Мы про то, как задавать новые смыслы, а это долгая и кропотливая работа.

— *Мы беседуем для читателей журнала «Иberoамериканские тетради», и нас прежде всего интересует тема латиноамериканской и африканской лузофонной коллекции, которую музей собирается формировать и развивать, так как это будет первая коллекция такого искусства в России. В связи с этим такой вопрос: как музей видит свое будущее именно в контексте специализации на искусстве южных стран и, в частности, на искусстве стран Латинской Америки, учитывая, что прецедентов еще не было?*

В.3.: Понятно, что здесь есть большой соблазн заняться собирательством, брать все, ведь не существует ни одной коллекции, и на этом фоне любое самое беспорядочное собрание имеет шанс выглядеть хорошо. Но это не будет соответствовать статусу серьезного музейного учреждения, которым мы рассчитываем стать. На формирование хорошей музейной коллекции может потребоваться очень долгое время. Если с русским искусством

есть ясность (где оно присутствует, какие коллекционеры им занимаются, где находятся большие коллекции, которые уже кем-то до нас были собраны и могут при определенных обстоятельствах стать частью музейного собрания), то ситуация с латиноамериканским искусством в России прямо противоположная.

Н.В.: Наша коллекция современного латиноамериканского искусства будет первой в России, и это накладывает на нас определенные обязательства. С одной стороны, она должна быть универсальной: во-первых, представлять в равной степени все основные виды искусства в той пропорции, в которой они в принципе представлены в художественном производстве, во-вторых, представлять основные культурные явления, имевшие место в Латинской Америке во второй половине XX века и в веке XXI. С другой стороны, даже при такой универсальности коллекция должна иметь свой уникальный характер, который позволит произведениям жить, то есть быть востребованными на выставки, интересными для изучения специалистами, способствовать активизации культурной и научной жизни в регионе.

Соглашусь, что формирование такой коллекции — процесс кропотливый, он может занять многие десятилетия. Но в этом нет противоречий, ведь любое достойное собрание — это результат многолетней вдумчивой работы.

Начинать формировать коллекцию с нуля на исходе первой четверти XXI века означает столкнуться с некоторыми трудностями, самая главная из которых — отсутствие доступных для приобретения работ значимых признанных художников. Поэтому, я думаю, первые десятки предметов в собрании будут за авторством наших современников, молодых развивающихся художников. И эта стратегия гармонично вписывается в общую задачу, которую перед собой ставит музей, — удерживать формирующийся культурный центр в тренде.

Искусство лузофонных стран Африки, в свою очередь, будет собираться в рамках коллекции африканского искусства, у которой будут свои стратегии и векторы формирования.

— *Интересно поговорить о том, как может быть построена работа музея, если учитывать, что в Латинской Америке есть, например, франкоязычные страны, а в Африке — лузофонные.*

В.З.: Это будет не обычная вертикальная схема. Это будет система кураторов по различным направлениям, когда они не автономны, но вправе определять программу работы на среднесрочную перспективу. Предлагать выставочные проекты, векторы исследовательской работы во взаимодействии между собой. Например, сейчас мы решили, что одной из выставок, открывающих музей, будет латиноамериканская выставка. Наверное, в силу логистических возможностей было бы проще делать какой-то ближний проект, откуда проще везти предметы искусства. Но мы выбираем латиноамериканский материал, чтобы обозначить, что это действительно крайне

важное для нас направление, и в том числе мы понимаем, что у нас есть специалисты и ресурс, которые в состоянии это направление развивать. По мере возникновения таких же внутренних ресурсов мы будем двигаться и реализовывать программы других направлений: Африка, в том числе лузофонная. Я уверен, что через какое-то время у нас будет настолько плотный выставочный план, что возникнет конкуренция за постановку в него проектов — география ведь абсолютно неохватная.

В.Д.: География неохватная, но стрела перспективы у нас плотная. В любом случае мы сейчас настраиваем работу нашего музея на то, чтобы разные отделы не обособливались, а объединялись, работали в системе. Это тоже иллюстрация истории про Глобальный Юг. Внутри Глобального Юга мягкие границы. Надо начинать с маленьких шажков. Идея в том, чтобы давать цельную картину и уникальность одновременно. Вот эта наша история про калибрование: где в этом Юге мы, где в этом Юге наша страна, где в этом Юге наш континент? Мне кажется, что такие соотнесения у нас всегда будут получаться, и сейчас мы пытаемся на это настраиваться. Чтобы была общность в работе разных кураторских отделов и отделов музейной работы. Чтобы тот же наш образовательный центр не дрейфовал, как отдельное учреждение, а производил курсы, мастер-классы, которые через ремесло, простые навыки могли показать специфику разных стран Юга. Например, в музее у нас будут большие выставки-блокбастеры, но в учебном центре будем предоставлять небольшие пространства для ремесленных выставок, ярмарок, чтобы включать в программу разноуровневые мероприятия, направленные на разную аудиторию, чтобы и дети, и любопытствующие люди знакомились с этой культурой. Чтобы у нас аккумулировались южные смыслы, чтобы все к нам ехало за этим Югом, за теми же блокбастерами, но в то же время понимали, что у нас темы и смыслы преподносятся на разных уровнях. Издательские проекты такого популяризаторского плана тоже могут иметь место, чтобы специфика самых разных южных зон была доступна даже разным детским возрастам.

В.З.: Я думаю, уже можно анонсировать, что мы хотим реализовать под открытие музея две выставки, которые покажут взгляд на одну и ту же проблематику, в одну и ту же эпоху, но с разных полюсов мира. Это Александр Дейнека с его видением идеального общества и выдающийся мексиканский художник Диего Ривера. Вот в таких сравнениях и должен выкристаллизироваться наш особый почерк, который позволит интегрировать Глобальный Юг в российскую действительность.



Александр Дейнека

— *А вот с точки зрения управления музейной деятельностью, зачем вообще в России показывать латиноамериканское искусство?*

В.З.: Россия — крупная глобальная держава. У России есть определенная миссия, как бы пафосно это ни звучало: это распространение своего взгляда на культуру и на подходы к ее изучению и развитию. Поэтому наши предложения заниматься искусством южных стран были с воодушевлением встречены в Министерстве культуры — главном исполнительном органе реализации государственной культурной политики.

В.Д.: История и культура ближайших наших соседей нам хорошо знакома, десятилетиями были налажены логистические связи на географически близком треке. Но сейчас важно выстроить партнерские отношения с Глобальным Югом. И чтобы разговаривать на равных, надо иметь более полное представление о том, какие культурные процессы развиваются в Африке, в Латинской и Карибской Америке.

Н.В.: У нашей страны были очень сильные культурные связи с Латинской Америкой до конца 1980-х гг., но с изменением внешней политики в 1990-х гг. эти связи стали ослабевать, пока в культуре не исчезли практически совсем. Особенно наглядно это прослеживается в литературе, в количестве публикаций, переводов, которых в конце 1990-х стало исчезающе мало. Так же и в обмене выставками, культурно-просветительскими проектами.

Функция музея не только собирать, хранить и изучать, но и просвещать. Помимо выставочной деятельности, можно создать издательскую программу, посвященную искусству южных стран в общем и Латинской Америке в частности.

— *Планируется ли это делать вообще и как новый музей видит эту программу, встроенную в свою деятельность?*

В.З.: Сейчас эта задача кажется неподъемной, но, говоря о возрождении гуманитарной латиноамериканистики, для начала у нас должна быть сформирована команда людей — научных сотрудников, которые как минимум знают языки интересующих нас стран. Мы плотно сотрудничаем с Севастопольским государственным университетом и его Институтом общественных наук и международных отношений, который имеет потенциал, способный удовлетворить существующий спрос на специалистов. Как только у нас будет соответствующая команда людей, готовых проводить исследовательскую работу на языках первоисточников, это сразу повлечет за собой



Диего Ривера

и издательскую деятельность. Конечно, в идеале каждый проект, выставочный или исследовательский, должен тянуть за собой шлейф научной литературы, не важно, в бумажном или электронном виде. Рано или поздно мы к этому придём, мы понимаем, что это очень важный элемент будущей программы. Мы будем над этим работать.

— *Получается, что в случае «Российской галереи искусств» есть уникальнейший шанс выстроить с нуля просто всю культурную стратегию...*

В.З.: Мы должны быть благодарны истории, государству, что дали такую возможность — попытаться сделать идеальный музей. Конечно, это сверхамбициозно... У нас нет огромной коллекции, на которую мы должны опираться, в этом смысле у нас по-хорошему развязаны руки. Сочетание статуса и положения государственного музея и в некоторой степени здоровой свободы — это и вызов, и возможность сделать что-нибудь экстраординарное.

К вопросу об установлении дипломатических отношений между Российской империей и Португальским королевством

© Ермолович Д.Н., 2024

Дмитрий Николаевич Ермолович, соискатель МГИМО МИД России, второй секретарь Историко-документального департамента МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

119200, Москва, Смоленская-Сенная площадь, 32/34

ORCID: 0009-0002-9142-3545

E-mail: dm.yermolovich@yandex.ru



Аннотация. Дипломатические отношения между Россией и Португалией были установлены относительно поздно. В ряде публикаций это явление объясняется зачастую географической удаленностью стран друг от друга, что является некоторым упрощением вопроса. Влияние географического фактора неоспоримо, однако сам по себе он плохо объясняет, например, почему Российская империя установила официальные отношения с Испанией примерно на шестьдесят лет раньше, чем с королевским двором в Лиссабоне. Представляется, что большую роль в этом вопросе сыграли международная конъюнктура и факторы внутреннего развития обоих государств. Португалия еще в конце XV – начале XVI в. распространила сферу своих интересов далеко за пределы своего родного региона на Южную Америку, Африку, Индию и Дальний Восток. В итоге ограниченность ресурсов страны в сочетании с необходимостью обеспечения сохранности обширной колониальной империи предопределили ее зависимость от Великобритании, гарантировавшей ее безопасность. В XVIII в. издержки такой зависимости перевесили потенциальные выгоды. Россия же в XVIII в. была мощным, динамично развивающимся государством, активно изменявшим классическую расстановку сил в Европе и заинтересованным в развитии морской торговли. Об установлении отношений с Португалией задумывались еще при Петре I, но реализовать эту задачу удалось только ближе к концу столетия при Екатерине II. Географический фактор действительно оказал значительное влияние на затягивание процесса взаимного признания, однако решающее значение в конечном счете имели совпадение интересов двух стран и благоприятная международная конъюнктура.

Ключевые слова: история Португалии, российско-португальские отношения, дипломатия Российской империи, история международных отношений

Для цитирования: Ермолович Д.Н. (2024) К вопросу об установлении дипломатических отношений между Российской империей и Португальским королевством. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 164–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-164-181

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTIGO DE INVESTIGAÇÃO

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 164–181
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-164-181

UDC 94:327

Recebido 25.01.2024
Revisto 20.05.2024
Aceito 17.06.2024

O estabelecimento das relações diplomáticas entre o Império Russo e o Reino de Portugal

© Ermolovich D.N., 2024

Dmitry N. Ermolovich, o candidato a grau científico do Instituto Estatal de Moscovo de Relações Internacionais do Ministério dos Negócios Estrangeiros da Federação Russa, segundo secretário do Departamento Histórico e Documental do Ministério dos Negócios Estrangeiros da Federação Russa. 119454, Rússia, Moscovo, avenida Vernadskogo, 76
119200, Rússia, Moscovo, Smolenskaya-Sennaya praça, 32/34
ORCID: 0009-0002-9142-3545 E-mail: dm.yermolovich@yandex.ru

Resumo. Rússia e Portugal estabeleceram relações diplomáticas relativamente tarde. Em várias publicações, esse fenómeno é explicado principalmente pela distância geográfica entre os dois países, o que é de certa maneira é a simplificação do problema em questão. O impacto do factor geográfico é inegável, mas não pode por si próprio explicar bem, por exemplo, por que o Império Russo estabeleceu relações oficiais com Espanha quase sessenta anos antes do que fez o mesmo com a Corte Real de Lisboa. Parece que a conjuntura internacional e os factores de desenvolvimento interno de ambos os Estados desempenharam um papel de maior importância nesta questão. No final do século XV e início do século XVI, Portugal estendeu a sua esfera de interesses muito para além da sua própria região, para a América do Sul, África, Índia e Extremo Oriente. No final das contas, os recursos limitados do país, combinados com a necessidade de garantir a preservação do vasto império colonial, predeterminaram a sua dependência da Grã-Bretanha, a qual garantiu a sua segurança. No século XVIII, os custos dessa dependência superaram os benefícios potenciais. Rússia no século XVIII era um poderoso Estado em desenvolvimento dinâmico, que mudava de forma activa o equilíbrio tradicional de poder na Europa e estava interessado no desenvolvimento do comércio marítimo. A ideia do estabelecimento das relações com Portugal apareceu durante o reino do Pedro I, mas este objectivo só foi atingido no final do século durante o reino da Catarina II. O factor geográfico teve um impacto significativo no atraso do processo de reconhecimento mútuo, mas a convergência dos interesses dos ambosos países e a situação internacional favorável foram cruciais.

Palavras-chave: história de Portugal, as relações luso-russas, diplomacia russa, história das relações internacionais

Para citar: Ermolovich D.N. (2024) O estabelecimento das relações diplomáticas entre o Império Russo e o Reino de Portugal, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 164–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-164-181

Declaração de divulgação: O Autor declara que não existe nenhum potencial conflito de interesses.

The Establishment of Diplomatic Relations Between the Russian Empire and the Kingdom of Portugal

© Ermolovich D.N., 2024

Dmitry N. Ermolovich, degree seeker at Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation (MGIMO University), second secretary of the Historical and Documentary Department of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

119200, Russia, Moscow, Smolenskaya-Sennaya square, 32/34

ORCID: 0009-0002-9142-3545

E-mail: dm.yermolovich@yandex.ru

Abstract. Russia and Portugal established diplomatic relations relatively late. Some researchers indicate geography as the main cause; however, geography alone could hardly explain why, for instance, the Russian Empire established official relations with Spain approximately sixty years before it did with the Portuguese Royal Court. As it seems, the international situation and factors related to both states' domestic development were at play. Back in the late 15th and early 16th centuries, Portugal considered regions far beyond Europe, such as South America, Africa, India and the Far East to be its sphere of interests. As a result, the country's limited resources, combined with the need to ensure the preservation of the vast colonial empire, predetermined its dependence on Great Britain for defense. In the 18th century, the costs of such dependence outweighed the potential benefits. Meanwhile, Russia in the 18th century was a powerful and dynamic state which sought to change the traditional balance of power in Europe and develop maritime trade. The idea of establishing relations with Portugal was already considered under Peter I, yet it was not until late 18th century that the Russian Empire succeeded under Catherine II. The geographical factor did have a significant impact on delaying mutual recognition; still it was the two countries' converging interests and the favorable international situation that proved to be crucial.

Keywords: history of Portugal, Russia-Portugal relations, diplomacy of the Russian Empire, history of international relations

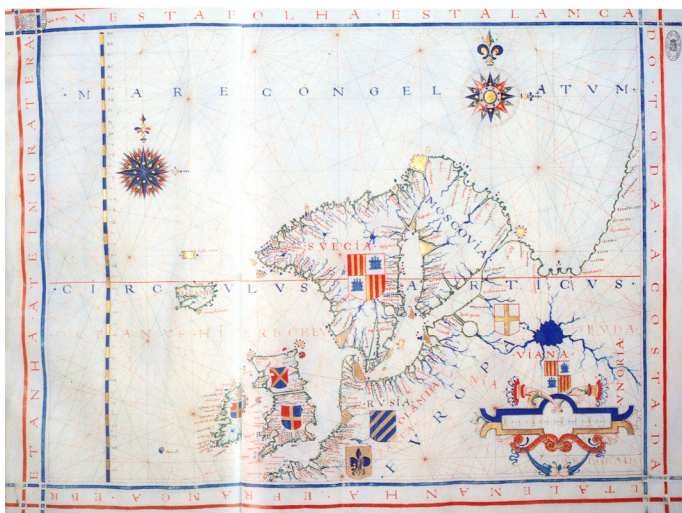
For citation: Ermolovich D.N. (2024) The Establishment of Diplomatic Relations Between the Russian Empire and the Kingdom of Portugal, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 164–181. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-164-181

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

В 2024 г. исполняется 245 лет с начала официальных российско-португальских отношений. Памятная дата служит прекрасным поводом, чтобы еще раз обратиться к истокам становления российско-португальских контактов, что обуславливает актуальность данной статьи. Вообще, изучение вопроса налаживания двусторонних связей всегда вызывает интерес. Особенно если речь идет о странах, пространственно удаленных друг от друга, то есть тех, у которых не было непосредственной необходимости развивать двусторонние связи. Причины, приведшие к осознанию необходимости установления и поддержания отношений, могут быть различными. Для сближения двух стран должны сложиться определенные предпосылки, они могут быть политическими, экономическими или культурно-религиозными. Так, например, французы «дружили» с поляками, которые находились в тылу империи Габсбургов — их извечных врагов. Венецианцы отправляли своих эмиссаров к монгольским ханам, чтобы обеспечить безопасность сухопутных транзитных путей из Китая в Европу. Одной из причин, почему португальцы так самозабвенно искали путь в Индию, была вера в существование на Востоке христианского царства пресвитера Иоанна. Португальцы хотели заключить союз с правителем этой, по преданию, «сказочно богатой» страны, чтобы объединить силы в борьбе с мусульманами и открыть «второй фронт» в тылу мусульманского мира.

Цель статьи состоит в том, чтобы изучить побудительные мотивы и конкретные обстоятельства, которые подтолкнули Россию и Португалию к установлению дипломатических отношений, а также ответить на вопрос, почему это произошло относительно поздно (по сравнению с другими европейскими странами официальные связи между нашими государствами были налажены весьма недавно). Для достижения поставленной задачи будут применяться такие методы исследования, как историко-описательный, историко-сравнительный и историко-системный.

В основе работы лежит гипотеза о том, что, хотя географическая удаленность России от Португалии действительно повлияла на затягивание процесса официального взаимного признания, определяющим фактором



Атлас Фернана Ваз Доураду. 1574 г., Гоа

для него стала международная конъюнктура. Новизна работы заключается в том, что в ней предпринимается попытка рассмотреть вопрос об установлении дипломатических отношений в результате сочетания целого ряда факторов как внутреннего развития, так и международной конъюнктуры.

В португальской научной литературе тема истории дипломатических отношений между Россией и Португалией в XVIII в. в целом и, в частности, вопрос официального взаимного признания разработаны недостаточно. Пожалуй, за исключением труда Р. Карвалью [Carvalho, 1979] по российско-португальским отношениям, написанного еще в 1970-х гг. на волне популярности Советского Союза в Португалии после «революции гвоздик», фактически нет других фундаментальных работ по этому вопросу. Некоторые сведения по начальной истории российско-португальских отношений содержатся в мемуарах первого посла Португалии в СССР П. Невеша¹, который при их написании опирался на архивы МИД Португалии. Можно отметить еще два совместных российско-португальских издания: аннотированный каталог к выставке, подготовленный Посольством Российской Федерации в сотрудничестве с МИД Португалии и Национальным архивом Португалии по случаю 220-летия дипломатических отношений между Россией и Португалией «Российско-португальские отношения с XVIII по XX в.»² с развернутыми комментариями португальских историков, а также подготовленный МИД России и МИД Португалии сборник документов³, охватывающий период с 1722 по 1815 г.

В России проблематика начального этапа российско-португальских отношений разработана лучше. В научных журналах периодически появляются статьи, посвященные этой теме. Зачастую они приурочены либо к юбилею установления дипломатических отношений, либо к каким-либо значимым событиям в развитии двусторонних отношений. Особый интерес представляет статья М.С. Альперовича [Альперович, 1988: 65–82], которая в свое время ввела в научный оборот новые документальные материалы. Прекрасный обзор развития двусторонних связей в XVIII в. дается в статье бывшего посла Российской Федерации в Португалии Г.П. Тарасова [Тарасов, 1999: 48–54]; не менее интересные сведения содержатся в статье Л.С. Окуневой [Окунева, 2000: 48–57]. Теме двусторонних торгово-экономических связей посвящена статья П.Е. Фомичева [Фомичев, 2003: 69–76]. Кандидатская диссертация С.Г. Божковой [Божкова, 1999], посвященная началу XVIII в., также содержит сведения и по начальному периоду двусторонних связей.

¹ Невеш М. Миссия в Москве. Опыт первого португальского посольства в стране Советов. Москва. Прогресс. 1987. 176 с.

² Relações entre Portugal e a Rússia: Séculos XVIII a XX. Exposição. Catálogo. Lisboa. Ministério dos Negócios Estrangeiros e Instituto dos Arquivos Nacionais. Torre do Tombo. 1999. 186 p.

³ Россия – Португалия: XVIII – начало XX века: сборник документов в 2 т. Т. 1. 1722–1815. Москва. МИД РФ. 2007. 941 с.

Частично вопросы двустороннего взаимодействия затрагиваются в общих работах по истории и политике Португалии некоторых российских авторов: А.К. Полякова [Поляков, 2021], Н.М. Яковлевой [Яковлева, 2016], О.И. Варьяш и А.П. Черных [Варьяш, Черных, 1990], а также португальских историков Ж.Э. Сарайвы [Сарайва, 2007] и Р. Рамуша [Ramos et al., 2009].

Особенно интересен с точки зрения эмоциональности оценок труд португальского историка и общественного деятеля XIX в. Ж. Оливейры Мартинша [Oliveira Martins, 2010], который по сей день сохраняет свою актуальность. Проблему португальского колониализма затрагивали Е.В. Тарле [Тарле, 1965] и М.С. Альперович [Альперович, 1993]; из зарубежных авторов данной проблематикой интересовался известный британский историк Ч. Боксер [Боксер, 2019].

Препятствия и предпосылки налаживания двусторонних связей

В немногочисленной литературе, посвященной дипломатическим отношениям между Португалией и Россией, иногда можно встретить тезис о том, что причиной столь позднего их установления стала географическая удаленность стран друг от друга. Безусловно, географический детерминизм всегда имеет место. Однако сведение обозначенной проблемы исключительно к вопросам географии было бы определенным упрощением ситуации, если учесть хотя бы тот факт, что уже в первой половине XVI в. Португалия осуществляла практически всю международную торговлю на пространстве от Бразилии до Японии. Таким образом, вряд ли фактор расстояния был столь решающим для португальцев в вопросах налаживания двусторонних связей. Более того, Россия установила официальные отношения с другой иберийской страной — Испанией — примерно на шестьдесят лет раньше, чем с Португалией, а сведения о первых российско-испанских контактах относятся к XVI в. Без должного понимания того, какие предпосылки лежали в основе взаимного сближения наших стран, маловероятно, что нам удастся ответить на вопрос, почему именно в XVIII в. между Португалией и Россией были установлены официальные контакты.

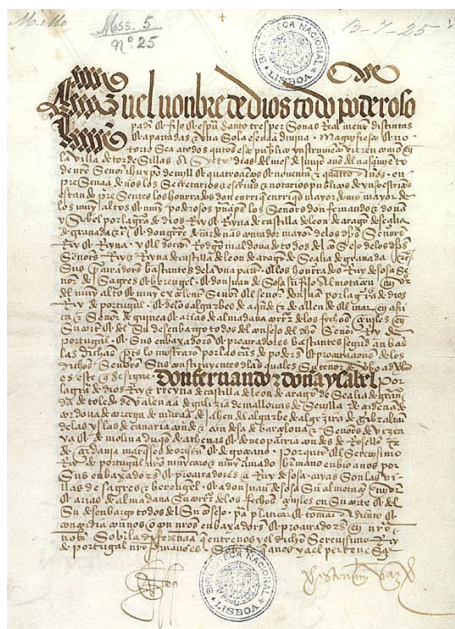


Вид Лиссабона

Выход Португалии на «большую» международную арену состоялся после открытия морского пути в Индию: «Без сомнения, звезда Португалии ярко вспыхнула в эпоху Великих географических открытий, страна широко расправила геополитические крылья, выдвинулась в ряд ведущих мировых

держав того времени» [Яковлева, 2016: 19]. С этого момента и вплоть до крушения в 1974 г. португальской колониальной империи можно сказать, что альфой и омегой всей ее международной политики стало решение всего двух фундаментальных задач — удержание колоний в орбите своего влияния и сохранение национальной независимости от Испании [Atkinson, 1960]. В XVI в. усилия португальской дипломатии были всецело направлены на закрепление португальской монополии на торговлю в Южном полушарии и недопущение в него конкурентов. Для решения этой задачи такой небольшой стране, как Португалия, требовалось напряжение всех сил и ресурсов, даже несмотря на все сверхприбыли от торговли специями. Как отмечалось, в тот период главным соперником Португалии была Испания, с которой, однако, удалось договориться о разделе сфер влияния, что было оформлено в 1494 г. Тордесильяским договором, который «исключал из права владения какие бы то ни было державы, которые могли бы выступить на поприще открытий. И французы, и англичане, и немцы были заранее лишены права владения любыми странами, которые могли быть открыты в будущем» [Тарле, 1965: 38]. Позже, в 1529 г., Тордесильяский договор был дополнен Сарагосским договором, который разграничил сферы влияния испанцев и португальцев в Тихом океане.

В Северном море полушарии у португальцев было слишком много конкурентов: в Средиземном море — итальянцы и турки, на Балтике — ганзейские купцы (немецкие), позже голландцы и англичане. В то же время поддержание существования колониальной империи поглощало колоссальные ресурсы Португалии, что диктовало необходимость их концентрации на одном направлении. Таким образом, у португальцев не было ни сил, ни желания ввязываться в жесткую конкурентную борьбу за северную торговлю. Со временем, однако, балтийский регион приобретал всё большее значение для европейской и португальской торговли: «В действительности на протяжении второй половины семнадцатого века Балтика стала ключевым регионом для военно-морских держав. Из региона поставлялись сырьевые товары (древесина, железо, медь, лен и конопля) и частично обработанные товары, стратегически важные для кораблестроения и производства артиллерии» [Costa et al., 2016: 157].



Тордесильяский договор, 1494

В XV–XVI вв. российское правительство стало также предпринимать попытки расширить свои международные связи. Ключевым препятствием на этом пути стало отсутствие прямого выхода к морям: с юга выход был отрезан Крымским ханством и Османской империей, на севере вся торговля была сосредоточена в руках ганзейских купцов: «Без выхода к морю внешняя торговля Великого княжества была обречена на жалкое существование» [Гуриели, 2022: 32]. Таким образом, большая часть торговли велась или сухопутным путем, или при посредничестве ганзейских купцов, что вызывало недовольство российского правительства по целому ряду причин, которые заключались не только в потере прямой экономической выгоды (из-за наличия большого числа посредников), но и носили политический характер, поскольку такая ситуация позволяла посредникам ограничивать или вообще вводить запрет на экспорт определенных видов продукции. Речь шла главным образом о военной продукции, технических новшествах и о том, что мы бы сегодня назвали «продукцией двойного назначения». Начиная с Ивана III, а затем при Василии III и Иване IV правительство вело последовательную политику на подрыв немецкой монополии на торговлю на Балтике, ведя борьбу за «национализацию внешней торговли». В частности, Иван Грозный предоставил большие привилегии английским купцам, чтобы за счет конкуренции ослабить ганзейцев.

Фактор Великобритании

Установлением торговых отношений с Великобританией мы обязаны случаю. Отправляясь в путешествие по северным морям, англичане преследовали цель открытия обходного морского пути в Китай, поскольку в тот период Великобритания была еще не готова вступать в прямую схватку с Испанией, Португалией и Голландией за восточную торговлю. Из-за бури два корабля из трех утонули. Последний из них под командованием Р. Ченслера (Richard Chancellor, 1521–1556) пристал к российским берегам в 1553 г. Иван IV сразу же оценил важность этого события и открывающиеся в связи с ним перспективы. Он предоставил англичанам широкие торговые привилегии. Двусторонняя торговля была взаимовыгодной. Россияне, говоря современным языком, диверсифицировали свою внешнюю торговлю, уменьшив зависимость от своих ближайших соседей. В свою очередь, англичане получили богатый рынок для сбыта своей продукции и приобретения ресурсов, а Московская торговая компания стала одним из самых прибыльных британских предприятий: «Получив новый рынок, английская торговля благодаря такой удаче стала быстро расширяться и еще до полного освобождения Голландии начала выступать как серьезный конкурент португальской и испанской торговой гегемонии» [Тарле, 1965: 110].

После смерти Ивана Грозного в России наступил период Смуты, последствия которой пришлось преодолевать вплоть до конца XVII в. Португалия в этот период также переживала непростые времена. С 1580 по 1640 г. она на

условиях унии находилась под властью испанской короны. Из-за этого ей пришлось вступить в войну с Голландией, борьба с которой велась в Латинской Америке, Африке, Индии и даже в Тихоокеанском регионе. Противостояние с голландцами длилось более полувека, с 1600 до 1663 г.: «Поскольку владения иберийских стран были разбросаны по всему миру, то военные действия велись на четырех континентах и в семи морях, и скорее именно это соперничество, развернувшееся в XVII в., заслуживает названия Первой мировой войны» [Боксер, 2019: 125]. Более того, после восстановления суверенитета в 1640 г. Португалии пришлось вести 18-летнюю войну за независимость против Испании. От политических потрясений начала века удалось оправиться лишь к началу следующего столетия, чему в немалой степени способствовало открытие золотых месторождений в Бразилии.

Разоренная войной страна не могла самостоятельно обеспечить сохранность столь обширной колониальной империи, что вынудило португальское правительство искать союзника, которым стала Великобритания. В 1703 г. были подписаны два договора: оборонный Лиссабонский и торговый Метуэнский. Последний ввиду своей «простоты, поскольку состоял всего из двух статей, и скорости, с которой был заключен, стал знаменательным событием в истории дипломатии» [Livermore, 1973: 120]. Договоры обеспечивали безопасность страны, но за это приходилось платить высокую цену: «При оценке издержек и выгод от дипломатического соглашения 1703 г. надо принимать в расчет неспособность королевства финансировать вооружение флота и армии. Договор предоставлял защиту союзной стране, что влекло за собой определенные затраты, главным образом в ущерб промышленному развитию страны» [Costa et al, 2016: 199].

Справедливости ради стоит отметить, что благодаря политической поддержке англичан в XVIII в. португальцам удалось вернуть себе целый ряд территорий в Латинской Америке, утерянных в ходе войн и конфликтов XVII в. В частности, российский посланник в Мадриде С.С. Зиновьев (1740–1794) справедливо полагал, что достаточно агрессивный по отношению к испанским владениям характер португальской политики в Латинской Америке, преследовавшей цель захвата и колонизации спорных территорий в Бразилии и Рио-де-ла-Плате, как и достаточно сдержанный характер ответных испанских действий, связаны с позицией Британской империи [Альперович, 1993: 46]. В плане обеспечения сохранности колониальных владений Португалии союз с англичанами вполне окупился.

Негативные последствия заключенного альянса для национальной экономики проявились довольно быстро, однако португальская элита не могла или просто не хотела ничего с этим делать. Засилье британских товаров подавляло развитие национальной экономики, а акцент на производстве вина приводил к тому, что стали сокращаться площади под производство других продовольственных культур. Это подрывало продовольственную безопасность страны, вынуждая правительство постоянно импортировать все

больше продовольствия. Результатом англо-португальского союза стало то, что «Португалия <...> сбывала на берегах Темзы львиную долю своего портовейна и фактически превратилась в винодельческую провинцию Лондона» [Божкова, 1999: 92].

Только во второй половине XVIII в. португальское руководство накопило достаточный запас прочности, чтобы попытаться изменить сложившееся положение вещей. Это стало возможным благодаря реформам премьер-министра маркиза де Помбала (Marques de Pombal, 1699–1782), направленным на развитие промышленности страны: «Все меры, принимаемые маркизом де Помбалом, ставили своей целью преобразование Португалии с ее колониями в независимую нацию, равную другим нациям Европы <...> чтобы Португалия не зависела от поставок из-за рубежа еды, одежды и предметов обихода» [Oliveira Martins, 2010: 150].

Таким образом, к XVIII в. и Португалия, и Россия были прочно включены в сферу торговых интересов Великобритании. И для России, и для Португалии Великобритания была ведущим торговым партнером, а непрямая торговля между ними зачастую также велась на британских судах. Такое положение вещей не устраивало ни одну ни другую страну. Эта ситуация стала одним из побудительных моментов для сближения двух стран.

Поиск точек соприкосновения

В России о налаживании отношений с Португалией задумались еще при Петре I (1682–1725), что соответствовало его курсу на превращение России в великую военно-морскую и торговую державу [Окунева, 2000: 48–56]. Помимо геополитических задач, был и чисто коммерческий интерес. Петровские преобразования требовали огромных финансовых ресурсов, и внешняя торговля рассматривалась как важный источник пополнения казны [Фомичев, 2003: 69–76]. В этой связи Португалия была интересна России прежде всего своим географическим положением на торговых путях между Атлантикой и Средиземным морем. В 1724 г. представитель Португалии Томаш да Силва де Авелара (Tomás da Silva de Avelar) присутствовал на коронации супруги Петра I Екатерины I (1725–1727), что можно назвать пробным подготовительным шагом. В своем письме посланнику Португалии в Париже он писал: «Я не могу описать в. м-ти те почести и любезности, которые мне были оказаны со стороны этого великого монарха и его министров, а также всеми представителями иностранных держав, находившимися здесь... Достаточно сказать, что я покидаю эту страну очень довольным, о чем в. м-сть может сообщить нашему двору»⁴. После присоединения Прибалтики к России начинается торговый обмен между Российской империей

⁴ Письмо аббата Т. Да Силва де Авелара посланнику Португалии в Париже М.А. де Азеведу Коутиньо. Россия – Португалия: XVIII – начало XX в.: сборник документов в 2 т. Т. 1. 1722–1815. Москва. МИД РФ. 2007. С. 26.

и Португалией в форме посреднической торговли (на английских и голландских судах) по ограниченному ряду товаров: российских — леса, железа, льна и воска — и португальских — вина, пробки, соли, оливок и фруктов [Цаликов, 2014: 60].

В 1730 г. Российскую империю посетил брат короля Жуау V (João V de Portugal, 1706–1750) принц Мануэл (Infante Manuel, Count of Ourém, 1697–1766), который остался очень доволен этой поездкой. Первые официальные контакты начались в Лондоне в декабре 1732 г. по инициативе португальской стороны. Секретарь посольства Португалии в Лондоне А. Кампуш (António de Campos) заявил посланнику России А. Кантемиру (1708/1709–1744) о желательности установления торговых связей между двумя странами. В Петербурге был дан позитивный ответ на эту инициативу. Однако переговоры сильно затягивались. В 1754 г. императрица Елизавета Петровна (1741–1762) предписывала посланнику России в Лондоне поторопиться с установлением отношений с Португалией: «Когда б с португальской стороны оное дело поныне молчанием оставлено не было, то уже давно можно было бы в надлежащую негоциацию вступить»⁵. Нерешительность и неторопливость португальцев в этом вопросе объяснялась нежеланием вызвать неудовольствие англичан. Долгое время они были главными реэкспортерами португальских товаров на российский рынок, а российских — на португальский.

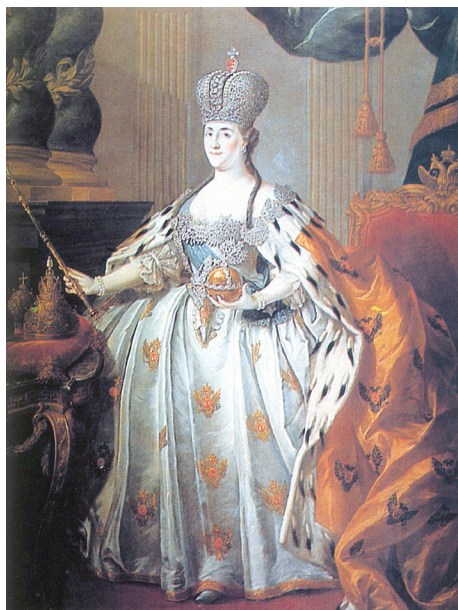
В 1760-е гг. генеральной линией российского правительства становится поощрение развития торговли со средиземноморскими странами и в Атлантике, для реализации которой принимаются различные стимулирующие меры. В этой связи португальский вопрос вновь оказывается на повестке дня. В 1766 г., чтобы подтолкнуть португальцев, правительство Российской империи в одностороннем порядке понижает торговую пошлину на вино с 80 до 10% при условии, что оно будет доставляться в Россию португальскими купцами на португальских кораблях. Суть данного шага состояла в попытке стимулировать непосредственную торговлю между двумя странами. Даже такая относительно безобидная для британской торговли мера вызвала протесты со стороны британского посланника в Санкт-Петербурге Дж. Макартнея (George Macartney, 1st Earl Macartney, 1737–1806), который потребовал предоставления аналогичной льготы британским купцам [Альперович, 1988: 65–82].

В то же время с началом русско-турецкой войны (1768–1774 гг.), помимо чисто торгового, Португалия начинает представлять еще и стратегический интерес, поскольку российским судам требовалась безопасная гавань для ремонта и пополнения ресурсов на пути из Балтики в Средиземное море.

⁵ Рескрипт императрицы Елизаветы Петровны посланнику России в Лондоне П.Г. Чернышеву. Россия – Португалия: XVIII – начало XX в.: сборник документов в 2 т. Т. 1... С. 42.

Именно поэтому уже в 1769 г. в Лиссабоне учреждается должность российско-го генерального консула, которую занял банкир из Гамбурга немецко-португальского происхождения А. Боржеш. В этом же году состоялся заход двух российских военных кораблей в порт Лиссабона для ремонта после шторма в Атлантике.

В 1772 г. будущий посланник России в Испании С.С. Зиновьев по указанию Екатерины II (1762–1796) встретился с португальским посланником в Гааге А. Куньей (А. Cunha), чтобы вновь поторопить португальскую сторону с установлением официальных отношений. В инструкциях дипломату говорилось: «Политические и коммерческие двора нашего интересы требуют как для настоящего времени, так и для передо непосредственной между им и королем португальским связи и переписки»⁶.



Императрица Екатерина II

Официальное установление отношений

В 1770-е гг. международная ситуация в Европе коренным образом изменилась из-за войны Великобритании со своими североамериканскими колониями (1775–1783 гг.). Ослабление Великобритании предоставило благоприятную возможность для португальского правительства наконец-то освободиться от английского попечительства. Да и способность Великобритании гарантировать неприкосновенность португальских колоний, что было залогом португало-английской дружбы, становилась всё более сомнительной.

В этой связи португальская королева Мария I (Maria I de Portugal, 1777–1816) приняла решение назначить 20 октября 1778 г. посланника Португалии в Гааге Франсишку Жозе Орта Машаду (Francisco José da Horta Machado, 1755–1817) в качестве первого португальского представителя в Российской империи, очевидно, ставя перед собой цель заручиться поддержкой сильного союзника перед тем, как вступить в борьбу за национальный суверенитет.

⁶ Инструкция Государственной коллегии иностранных дел С.С. Зиновьеву. Россия – Португалия: XVIII – начало XX в.: сборник документов в 2 т. Т. 1... С. 96.



Королева Португалии Мария I

рительные грамоты португальской королеве 4 июля 1780 г., а уже 25 июля он информировал ее о том, что в порт Лиссабона зайдет эскадра российских кораблей для обеспечения выполнения положений Декларации о вооруженном нейтралитете, обнародованной Екатериной II 28 февраля 1780 г. с целью осуществления свободы торговли и мореплавания страны. Суть декларации состояла в том, что страны оставляли за собой право обеспечить ее исполнение в том числе военным путем. Она косвенно благоприятствовала американцам, поскольку прорывала британскую экономическую блокаду тринадцати североамериканских колоний.

После долгих раздумий Португалия подписала в 1782 г. Акт о присоединении к системе международного вооруженного нейтралитета. Он органично дополнялся двумя первыми двусторонними российско-португальскими догово-

В этой связи любопытно то, что Ф. Машаду, «наслышав о богатстве Петербургского двора, не слишком спешил к месту назначения, совершив тур по европейским столицам с целью сбора информации о будущей стране пребывания»⁷. Вполне возможно, что еще одной его задачей была оценка мнений и настроений в отношении англо-американского конфликта. В пользу курса португальского правительства на обретение реального суверенитета говорит и то, что Португалия стала одной из первых нейтральных стран, кто официально признал США.

Португальский посланник вручил верительные грамоты Екатерине II 13 октября 1779 года. Первым же русским посланником в Португалии стал граф Карл Нессельроде (1780–1862). Он вручил ве-



Первый португальский посланник в России Ф.Ж. Орта Машаду

⁷ Невеш М. Миссия в Москве... С. 12.



*Верительная грамота первого
русского посланника в Португалии
К. Нессельроде от 11 января 1779 г.*

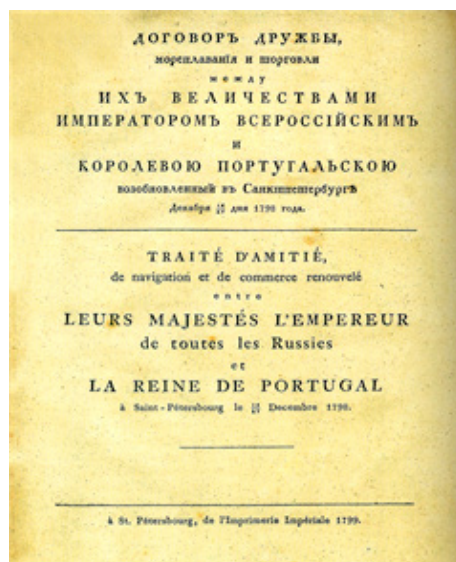
ворами: Морской конвенцией для охранения свободы нейтрального торгового мореплавания 1782 г., которая развивала положения декларации о вооруженном нейтралитете и закрепляла режим свободного мореплавания для кораблей нейтральных стран, и Договором о дружбе, мореплавании и торговле, заключенным в 1787 г. для содействия товарообмену между двумя странами. Эти документы заложили правовую основу двусторонних отношений. Торговый договор 1787 г. был заключен сроком на 12 лет. Согласно положениям договора, обе стороны предоставляли друг другу режим наибольшего благоприятствования. Снижались торговые пошлины на ввоз португальского вина и соли. Оговаривались правила назначения генеральных

консулов, консулов и вице-консулов. Устанавливались взаимные привилегии для купцов, поселившихся в городах Португалии и России. Стороны обязывались помогать друг другу во всех торговых вопросах.

Результатом достигнутых договоренностей стало то, что «в конце восемнадцатого века португальская торговля со Скандинавскими странами и Российской империей — поставщиками товаров первичной обработки, которые применялись в различных отраслях промышленности, — внезапно продемонстрировала беспрецедентный рост. Новые торговые партнеры на Балтике потеснили абсолютное доминирование Великобритании во внешних сношениях Португалии на протяжении первой половины XVIII в.» [Costa et al., 2016: 197].

* * *

Вопрос об установлении дипломатических отношений между Португалией и Россией весьма интересен. Безусловно, географическая удаленность обеих стран



*Договор о дружбе, мореплавании
и торговле от 1782 г.
(продлонгация 1799 г.)*

друг от друга повлияла на то, что дипломатические отношения между ними были установлены сравнительно поздно. Однако более существенную роль играло то, что вся внешняя политика Португалии была главным образом направлена сначала на создание своей колониальной империи, а затем на удержание монополии на торговлю в Южном полушарии.

Тордесильяский договор и аналогичные ему документы были призваны закрепить за Португалией привилегированное положение в восточной торговле. Однако соглашение, исключавшее другие крупные европейские страны из выгодной азиатской и трансатлантической торговли, закладывало основу для будущих конфликтов. Обделенные страны сразу же начали вести подрывную работу посредством поддержки каперства, а затем, после наращивания собственных военно-морских возможностей, приступили к открытой борьбе за богатые рынки сбыта и сырья. На протяжении XVI в. Португалии удавалось поддерживать монополию, хоть и с переменным успехом. В XVII в. ее позиции были серьезно подорваны конкуренцией со стороны голландцев и англичан. В XVIII в. благодаря опоре на Великобританию португальцам в противостоянии с испанцами удалось даже вернуть себе часть территорий, потерянных в конфликтах предыдущего столетия.

Что касается России, то до Петра I у нее не было своего собственного флота, а следовательно, и интересы внешней политики были сопряжены в большей степени с решением региональных задач. Хотя уже при Иване IV пришло понимание необходимости обеспечить прямые торговые связи с заморскими странами и диверсифицировать их, чем и объяснялось его стремление как можно скорее завязать торговлю со случайно оказавшимися в России англичанами. К сожалению, решение этой задачи ввиду исторических перипетий было отложено более чем на столетие. Именно при Петре I появляются первые сведения о размышлениях относительно необходимости установления официальных отношений с Лиссабоном. При последующих правительствах и правителях вопрос установления двусторонних связей не покидал повестку дня.

В начале XVIII в. Португалия попала в зависимость от Великобритании, союз с которой тогдашней португальской элите казался гарантом обеспечения сохранности ее колоний в жесткой конкурентной борьбе с другими европейскими державами. В связи с тесными англо-португальскими связями и нежеланием Лиссабона вызвать недовольство Лондона первые встречные попытки России и Португалии наладить контакт оказались безрезультатны. К концу же века англо-португальский союз стал восприниматься как тормоз национального развития. Однако страх перед гневом могущественной Британской империи, как и нежелание остаться один на один с испанским соседом, долгое время оказывали определяющее влияние на внешнюю политику Португалии. Война за независимость североамериканских колоний продемонстрировала слабость англичан, что побудило португальцев ближе

к ее концу присоединиться к режиму нейтралитета, объявленного Екатериной II, установить дипломатические отношения с Россией и заручиться определенными гарантиями безопасности. Тем более что образование США сулило открытие крупного рынка, чем португальцы и не преминули воспользоваться.

Таким образом, путь к взаимному признанию России и Португалии оказался долог, тернист и извилист. Географическая удаленность двух стран друг от друга играла определенную роль, однако, как показало данное исследование, относительно позднее налаживание дипломатических связей было в большей степени обусловлено целым рядом внутренних и внешних факторов и подвержено сильному влиянию международной конъюнктуры. Установление дипломатических отношений стало взаимовыгодным шагом. Обе страны объединили усилия в борьбе за изменение существующего положения вещей, что в целом принесло свои плоды.

Список литературы / References

Альперович М.С. (1988) *У истоков русско-португальских отношений (вторая половина XVIII – начало XIX века)*, Новая и новейшая история, № 1, с. 65–81.

Alperovich M.S. (1988). *U istokov russko-portugal'skikh otnoshenii* [The origins of Russian-Portuguese relations (second half of the 18th – beginning of the 19th century)], *Novaya i noveishaya istoriya*, no. 1, pp. 65–81. (In Russian)

Альперович М.С. (1993) *Россия и Новый свет (последняя треть XVIII века)*, Москва, Наука, 238 с.

Alperovich M.S. (1993) *Rossiya i Novyi svet (poslednyaya tret' XVIII veka* [Russia and the New World (last third of the 18th century)], Moscow, Nauka, 238 p. (In Russian)

Божкова С.Г. (1999) *Ф.Ф. Борель и развитие отношений России с Португалией и Бразилией в первой трети XIX века*, Дис. ... канд. ист. наук, Санкт-Петербург, 404 с.

Bozhkova, S.G. (1999) *F.F. Borel' i razvitie otnoshenii Rossii s Portugaliie i Braziliie v pervoi treti XIX veka* [F.F. Borel and the development of Russia's relations with Portugal and Brazil in the first third of the 19th century], PhD. Thesis, St. Petersburg, 404 p.

Боксер Ч.Р. (2019) *Португальская империя и ее владения в XV–XIX вв.*, Москва, ЗАО Центрполиграф, 525 с.

Bokser Ch.R. (2019) *Portugal'skaya imperiya i ee vladeniya v XV–XIX vv.* [The Portuguese colonial empire in the 15th – 19th centuries], Moscow, ZAO Tsentrpoligraf, 525 p. (In Russian)

Варьяш О.И., Черных А.П. (1990) *Португалия: дороги истории*, Москва, Наука, 144 с.

Var'yash O.I., Chernykh A.P. (1990) *Portugaliya: dorogi istorii* [Portugal: Roads of history], Moscow, Nauka, 144 p. (In Russian)

Гуриели Т. (2022) Российская Империя: тернистый путь к рождению, *Русская мысль*, № 151/11, с. 32–41.

Gurelli T. (2022) Rossiiskaya Imperiya: ternisty put' k rozhdeniyu [The Russian Empire: a thorny path to birth], *Russkaya mysl'*, no. 151/11, pp. 32–41. (In Russian)

Окунева Л.С. (2000) Отношения России и Португалии: истоки и традиции, *Латинская Америка*, № 6, с. 48–57.

Okuneva L.S. (2000) Otnosheniya Rossii i Portugali: istoki i traditsii [Relations between Russia and Portugal: origins and traditions], *Latinskaya Amerika*, no. 6, pp. 48–57. (In Russian)

Поляков А.К. (2021) *Португалия. Полная история страны*, Москва, Издательство АСТ, 480 с.

Polyakov A. K. (2021) *Portugaliya. Polnaya istoriya strany* [Portugal. The complete history of the country], Moscow, Izdatel'stvo AST, 480 p. (In Russian)

Сарайва Ж.Э. (2007) *История Португалии*, Москва, Издательство «Весь Мир», 384 с.

Saraiva Zh.E. (2007) *Istoriya Portugali* [History of Portugal], Moscow, Izdatel'stvo «Ves' Mir», 384 p. (In Russian)

Тарле Е.В. (1965) *Очерки истории и колониальной политики западноевропейских государств*, Москва, Ленинград, Наука, 427 с.

Tarle E.V. (1965) *Ocherki istorii i kolonial'noi politiki zapadnoevropeiskikh gosudarstv* [Essays on the history and colonial policy of Western European States], Moscow, Leningrad, Nauka, 427 p. (In Russian)

Тарасов Г.П. (1999) Россия – Португалия: два века отношений, *Международная жизнь*, № 11, с. 48–54.

Tarasov G.P. (1999) Rossiya – Portugaliya: dva veka otnoshenii [Russia – Portugal: two centuries of relations], *International Affairs*, no. 11, pp. 48–54. (In Russian)

Фомичев П.Е. (2003) Российско-португальские торгово-экономические отношения в XVIII – начале XIX века, *Латинская Америка*, № 8, с. 69–76.

Fomichev P.E. (2003) Rossiisko-portugal'skie torгово-ekonomicheskie otnosheniya v XVIII – nachale XIX veka [Russian-Portuguese trade and economic relations in the 18th – early 19th century], *Latinskaya Amerika*, no. 8, pp. 69–76. (In Russian)

Цаликов З.Р. (2014) Эволюция правовой базы экономического сотрудничества России с иберийскими странами, *Научно-информационный журнал Армия и общество*, № 2(39), с. 55–65.

Tsalikov Z.R. (2014) Evolyutsiya pravovoi bazy ekonomicheskogo sotrudnichestva Rossii s iberiiskimi stranami [Evolution of the legal framework for economic cooperation between Russia and the Iberian countries], *Nauchno-informatsionnyi zhurnal Armiya i obshchestvo*, no. 2(39), pp. 55–65.

Яковлева Н.М. (2016) *Португалия: история политической модернизации*, Москва, ИЛА РАН, 260 с.

Yakovleva N.M. (2016) *Portugaliya: istoriya politicheskoi modernizatsii* [Portugal: a history of political modernization], Moscow, ILA RAN, 260 p. (In Russian)

Atkinson W.C. (1960) *A History of Spain and Portugal*, London, Penguin Books, 384 p.

Carvalho R. de (1979) *Relações entre Portugal e a Rússia no século XVIII*, Lisboa, Sá da Costa, 274 p.

Costa L.F., Lains P., Miranda S.M. (2016) *An Economic History of Portugal, 1143–2010*, Cambridge, Cambridge University Press, 406 p.

Livermore H.V. (1973) *Portugal: a short history*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 213 p.

Oliveira Martins J.P. (2010) *História de Portugal* [History of Portugal], Lisboa, Vercial, 481 p. (In Portuguese)

Ramos R., Sousa B.V., Monteiro N.G. (2009) *História de Portugal* [History of Portugal], Lisboa, A esfera dos livros, 976 p. (In Portuguese)

Голоса прошлого, эхо настоящего: влияние индейских языков Латинской Америки на современный испанский язык

© Гуров А.Н., 2024

Андрей Николаевич Гуров, канд. филол. наук, доцент, доцент кафедры испанского языка, МГИМО МИД России.

119454, Москва, проспект Вернадского, 76

ORCID: 0000-0001-8068-4550

E-mail: gurovan@inbox.ru



Аннотация. Языки коренных народов Латинской Америки, ставшие частью исторического и культурного наследия, не только отражают многовековые традиции и мировоззрение народов региона, но и оказывают непосредственное влияние на грамматическую структуру и лексический строй испанского языка.

В Латинской Америке насчитывается свыше 400 различных автохтонных языков. Наиболее распространенными по-прежнему являются: кечуа, гуарани, наuatль, аймара, мапуче, майя. Следствием испанской колонизации Америки стал процесс взаимодействия между испанским языком и субстратом, что привело к сложной языковой интерференции.

Несмотря на обширные исследования (Р. Ленц, П. Энрикес Уренья, А. Розенблат и др.), демонстрирующие влияние субстрата на формирование национальных вариантов испанского языка в Латинской Америке,

некоторые ученые говорят о несущественности этого влияния (А. Алонсо, Б. Малмберг). Чтобы понять глубину воздействия субстрата на испанский язык, важно проводить анализ устойчивых языковых проявлений не только в стандартизированных вариантах испанского языка, но и в рамках исторических и современных двуязычных контекстов, учитывая социолингвистическую динамику языкового взаимодействия: тип туземного общества, подвергшегося колонизации, а также уровень консолидации испаноязычного общества на конкретной территории. Сочетание этих двух параметров привело к формированию различных вариантов межъязыковых контактов: от незначительного языкового обмена (ряд лексических заимствований) в Восточной межтропической зоне до насыщения регионального варианта испанского языка грамматическими, лексическими и стилистическими особенностями субстрата (Парагвай, предгорья Анд).

Среди морфологических и синтаксических явлений, возникших в результате взаимодействия языков коренных народов Латинской Америки с испанским языком в трех наиболее репрезентативных регионах (Гватемале, Парагвае и странах Андского региона), стоит выделить: расхождения при использовании клитик и посессивных конструкций, нарушения в согласовании рода и числа существительных, замену сослагательного наклонения изъявительным, использование двойных отрицаний и т.д.

Исследование подтверждает, что испанский язык в Латинской Америке, подвергаясь воздействию индейских языков, не просто адаптируется, но формирует характерный территориальный вариант, который обогащен уникальными лингвистическими чертами. Индигенизация проявляется на всех уровнях языковой структуры.

Ключевые слова: субстрат, индигенизация, языковое взаимодействие, билингвальная среда, национальные варианты испанского языка

Для цитирования: Гуров А.Н. (2024) Голоса прошлого, эхо настоящего: влияние индейских языков Латинской Америки на современный испанский язык. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 182–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-182-208

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Cuadernos Iberoamericanos. 2024. 2. P. 182–208
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-182-208

UDC 81

Recibido 29.11.2023
Revisado 15.01.2024
Aceptado 18.02.2024

Voces del pasado, ecos del presente: la influencia de las lenguas amerindias de América Latina en el español contemporáneo

© Gurov A.N., 2024

Andrey N. Gurov, PhD (Ciencias filológicas), Profesor titular del Departamento de español de la Universidad MGIMO.

119454, Rusia, Moscú, avenida Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0001-8068-4550

E-mail: gurovan@inbox.ru

Resumen. Las lenguas indígenas de América Latina, que han pasado a formar parte del patrimonio histórico y cultural, no sólo reflejan las tradiciones y cosmovisiones seculares de los pueblos de la región, sino que también influyen directamente en la estructura gramatical y léxica del español.

En América Latina hay más de 400 lenguas autóctonas. Las más usadas siguen siendo el quechua, el guaraní, el náhuatl, el aimara, el mapuche y el maya. Como consecuencia de la colonización española de América surgió un proceso de interacción entre la lengua española y el sustrato, que dio lugar a complejas interferencias lingüísticas.

A pesar de las numerosas investigaciones (R. Lenz, P. Enriquez Ureña, A. Rosenblat, etc.) que demuestran la influencia del sustrato en la formación de los dialectos del español en América Latina, algunos expertos afirman que esta influencia es insignificante (A. Alonso, B. Malmberg). Para comprender la profundidad de la influencia del sustrato en el español, es importante analizar las manifestaciones lingüísticas estables no sólo en las variantes estandarizadas del español, sino también en contextos bilingües históricos y contemporáneos, teniendo en cuenta la dinámica sociolingüística de la interacción: el tipo de sociedad nativa que fue colonizada y el nivel de consolidación de la sociedad hispanohablante en un territorio concreto. La combinación de estos dos parámetros condujo a la formación de diferentes variantes de contactos interlin-

güísticos: desde un intercambio lingüístico insignificante (una serie de préstamos léxicos) en la Zona Intertropical Oriental, hasta la saturación de la variante regional del español con rasgos gramaticales, léxicos y estilísticos del sustrato (Paraguay, zona andina).

Entre los fenómenos morfológicos y sintácticos resultantes de la interacción entre las lenguas indígenas de América Latina y el español en las tres regiones más representativas (Guatemala, Paraguay y los países andinos) se puede mencionar: discrepancias en el uso de clíticos y construcciones posesivas, irregularidades en la concordancia de género y número de los sustantivos, sustitución del Modo Subjuntivo por el Indicativo, uso doble de negaciones, etc.

El estudio confirma que el español de América Latina, cuando se expone a las lenguas amerindias, no se limita a adaptarse, sino que forma una variante territorial esencial que se enriquece con rasgos lingüísticos únicos. La indigenización se manifiesta en todos los niveles de la estructura lingüística.

Palabras clave: sustrato, indigenización, interacción lingüística, ambiente bilingüe, dialectos del español

Para citar: Gurov A.N. (2024) Voces del pasado, ecos del presente: la influencia de las lenguas amerindias de América Latina en el español contemporáneo, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 182–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-182-208

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

RESEARCH ARTICLE

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 182–208
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-182-208

UDC 81

Received 29.11.2023
Revised 15.01.2024
Accepted 18.02.2024

Voices of the Past, Echoes of the Present: The Influence of the Amerindian Languages of Latin America on Modern Spanish

© Gurov A.N., 2024

Andrey N. Gurov, PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Spanish, MGIMO University.

119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76

ORCID: 0000-0001-8068-4550

E-mail: gurovan@inbox.ru

Abstract. The indigenous languages of Latin America, which have become part of the historical and cultural heritage, not only reflect the centuries-old traditions and worldview of the peoples of the region, but also have a direct influence on the grammatical and lexical structure of Spanish.

There are over 400 different indigenous languages in Latin America. The most widespread are still Quechua, Guarani, Nahuatl, Aymara, Mapuche, Maya. The Spanish colonization of the Americas resulted in a process of interaction between the Spanish language and the substrate, resulting in complex linguistic interference.

Despite extensive research (R. Lenz, P. Enriquez Ureña, A. Rosenblat, etc.) that reveals the influence of substrate on the formation of Spanish dialects in Latin America, some scientists say that this influence is insignificant (A. Alonso, B. Malmberg). To understand the depth of substrate influence on Spanish, it is important to analyse stable linguistic manifestations not only in standardised variants of Spanish, but also within historical and contemporary bilingual contexts, taking into account the sociolinguistic dynamics of interaction: the type of native society that was colonised and the level of consolidation of Spanish-speaking society in a particular territory. The combination of these two parameters led to the formation of different variants of interlingual contacts: from insignificant language exchange (a number of lexical borrowings) in the Eastern Intertropical Zone, to saturation of the regional variant of Spanish with grammatical, lexical and stylistic features of the substrate (Paraguay, Andean foothills).

The interaction between the indigenous languages of Latin America and Spanish in the three most representative regions (Guatemala, Paraguay and the Andean countries) brought about the use of the following morphological and syntactic phenomena: discrepancies in the use of clitics and possessive constructions, irregularities in the agreement in gender and number of nouns, replacement of the Subjunctive Mood with the Indicative, use of double negations etc. The study confirms that Spanish in Latin America, when exposed to Amerindian languages, does not simply adapt, but forms a characteristic territorial variant that is enriched with unique linguistic features. Indigenisation is manifested at all levels of the linguistic structure.

Keywords: substrate, indigenisation, language interaction, bilingual environment, Spanish dialects

For citation: Gurov A.N. (2024) Voices of the Past, Echoes of the Present: The Influence of the Amerindian Languages of Latin America on Modern Spanish, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 182–208. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-182-208

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

В современном мире культурное взаимодействие и языковые контакты играют ключевую роль в формировании лингвистического ландшафта. Один из наиболее очевидных примеров подобного влияния — воздействие индейских языков Латинской Америки на современный испанский язык.

Глубоко укоренившиеся в истории и культуре этого региона языки коренных народов не только отражают их многовековые традиции и мировоззрение, но также оказывают непосредственное влияние на грамматическую структуру и лексический строй испанского языка. При изучении письменных и устных источников некоторых стран Латинской Америки выявляются отклонения от грамматических норм классического испанского языка. Нам представляется, что значительные расхождения в морфологии и синтаксисе не являются следствием отсутствия должного уровня образования, а, скорее, представляют собой системные явления, обусловленные влиянием индейских языков на структуру и функциональные аспекты испанского языка на континенте. В процессе исследования будем обращаться к историческим документам, лингвистическим анализам и антропологическим данным, чтобы описать формирующуюся языковую уникальность Латинской Америки.

Цель работы — не только проследить изменения в языковом континууме, но и выявить уникальные черты, которые сделали испанский язык этого региона неповторимым. Мы также обратим внимание на социокультурные аспекты этого влияния и рассмотрим, как они проявляются в современном обществе.

Актуальность исследования определяется необходимостью проведения глубокого анализа лингвистической эволюции в регионе, что не только важно для научного познания, но и может служить основой для разработки эффективных методов преподавания и сохранения языкового разнообразия.

В рамках исследования выдвинута гипотеза о возможных грамматических изменениях в испанском языке, используемом в Латинской Америке. Предполагается, что эти изменения происходят под воздействием местных языков и культур, в результате чего формируется территориальный вариант с существенными грамматическими отличиями от классического испанского языка, используемого в Испании.

Научная новизна данной работы заключается в том, что исследование фокусируется на анализе грамматических изменений в испанском языке Латинской Америки с учетом специфики социолингвистического развития региона. При анализе грамматических трансформаций особое внимание уделяется воздействию социальных факторов на языковые явления и изменения в обществе, что приводит к формированию уникального лингвистического варианта.

В процессе исследования применялся описательно-аналитический метод (обобщение, интерпретация и систематизация фактов), компонентный и трансформационный анализ.

Основное внимание в ходе исследования было уделено грамматическим интерференциям, которые представляют собой одну из наиболее сложных и спорных проблем общего языкознания. Многие видные лингвисты прошлого века выражали сомнение в том, что в области грамматики вообще возможно какое бы то ни было влияние одного языка на другой. Нам представляется важным изучить воздействие индейских языков на морфологию и синтаксис испанского языка, поскольку грамматика выступает в качестве основополагающего элемента языковой структуры, формируя рамки выражения языкового значения и процесса коммуникации. Универсальность морфологии и синтаксиса, их роль в передаче смысла, влияние на правильность восприятия грамматической структуры, способность отражать контекстуальные нюансы и когнитивные особенности обработки языка подчеркивают важность этих структурных категорий для оценки межъязыкового взаимодействия.

Языковое разнообразие региона

Латинская Америка — невероятно разнообразный регион с точки зрения наличия языков коренных народов — их насчитывается свыше четырехсот. Наиболее распространенными являются:

- **кечуа** — семья языков, распространенных в ряде стран Южной Америки (Перу, Боливия, Эквадор, Колумбия, Аргентина);
- **гуарани** — является официальным языком Парагвая, на нем также говорят в некоторых частях Аргентины, Бразилии и Боливии;
- **науатль** — язык, на котором говорили ацтеки и который до сих пор используется в некоторых регионах Мексики и Центральной Америки;
- **аймара** — распространен в основном в Боливии, Перу и некоторых районах Чили;
- **мапуче** — язык коренного народа мапуче в Чили и Аргентине;
- **майя** — распространен в Гватемале, Белизе, Мексике, Гондурасе и Сальвадоре.

В период испанской колонизации Америки имел место процесс взаимодействия между испанским языком и субстратом (языками индейских народов), что привело к сложным языковым влияниям.

История исследований

Первое исследование о влиянии субстрата на испанский язык Америки принадлежит немецкому испанисту Родольфу Ленцу, который утверждал, что разговорный испанский язык Чили — это «испанский с арауканскими звуками» [Lenz, 1893: 188–214]. Автор выделяет не менее десяти признаков, по которым, по его мнению, чилийский испанский отличается от других национальных вариантов языка: палатализация /ř/ и /tř/; веляризация /d/ в комбинации /dr/ (*padre* > *pagre* > *paire*); дифтонгизация гласных, являющихся двумя отдельными слогами /-aí-/ > /ei/ (*traído* > *treido*) и т.д.

У данной теории было немало последователей. Так, в 1920-х годах П. Энрикес Уренья, исследуя лексические особенности испанского языка на латиноамериканском континенте, выделил пять основных ареалов существования диалектов испанского языка:

- 1) районы Мексики (науатль);
- 2) Карибский регион (майя);
- 3) Андский регион (кечуа);
- 4) Чили (араукана и мапуче);
- 5) регион Рио-де-Ла-Плата (гуарани) [Henríquez Ureña, 1921: 357–390].

Венесуэльский ученый А. Розенблат затрагивает вопрос существования субстрата в нескольких статьях, опубликованных в 1964–1967 гг. В них он не только придает большее значение возможному влиянию индейских языков на фонетику современного испанского языка, но и исходит из того, что для проникновения элементов субстрата в испанский язык каждого региона должны были существовать языковые смешения, иначе говоря, диглоссия.

Автор полагает, что в результате воздействия коренных языков Америки на испанский язык в нем должны были появиться иные элементы интонации, артикуляции, суффиксы и т.д. [Rosenblat, 1964: 189–216].

Однако сам Розенблат осознал, что теория влияния субстрата на испанский язык не способна дать ответы на все вопросы [Rosenblat, 1967: 109–154]. Если это влияние было таким значительным, как утверждали некоторые ученые, то почему оно едва ощутимо на большей части американского континента? Для объяснения этого феномена автор использует дифференциацию влияния субстрата в зависимости от различных условий конкретного региона континента.



Регионы возникновения национальных вариантов испанского языка

1. Низменные или прибрежные районы были заселены коренными народами с низким уровнем развития. Эти территории в первую очередь подверглись колонизации, в результате чего численность коренного населения была небольшой, так как значительная его часть исчезла или бежала в горы и сельву. Испанский язык этих районов (учитывая ослабление согласных /*Usted*, *también*/ и четкую артикуляцию гласных) в большей степени соответствует общеиспанской (андалузской) тенденции.

2. Горные районы континента были колыбелью великих цивилизаций индейских народов; здесь аборигенное население имело большой демографический вес, и смешение рас, наций и языков было более интенсивным. Фонетика испанского языка, на котором говорят в этих местах, склонна к усилению согласных и ослаблению гласных, что отличается от общеиспанской тенденции и, следовательно, связано с влиянием индейских языков.

На первом этапе испанского завоевания Америки в результате диалектного нивелирования, которое имело место в Карибском регионе, как в горных, так и в низменных районах континента сложился схожий вариант испанского языка. На втором этапе колонизации испанский язык горных регионов континента приобретает более дифференцированные очертания: активный процесс метисации (испанская корона официально признавала браки испанцев с индианками) сопровождался появлением в лексиконе большого количества слов из обихода индейцев, в то время как в прибрежных районах подобная межъязыковая интерференция отсутствовала, поскольку коренное население почти полностью исчезло в то время, как расширялись

торговые контакты с андалузскими портами, росло влияние испанской культуры и языка. По этой причине в ряде регионов Америки индигенизация практически не ощущается.

Несмотря на обширные исследования, демонстрирующие влияние субстрата на формирование национальных вариантов испанского языка в Латинской Америке, некоторые ученые говорят о несущественности подобного влияния.



Прибытие конкистадора Эрнана Кортеса к берегам Америки

Одна из самых ранних работ принадлежит Амадо Алонсо, который, используя обширный корпус, проанализировал особенности, приписываемые Р. Ленцом арауканскому субстрату в Чили, и пришел к выводу, что почти все они имеют испанское происхождение и используются во многих регионах континента. По мнению автора, влияние субстрата можно считать доказанным только при наличии фактов, которые не могут быть объяснены в диахронических рамках испаноязычной диалектологии [Alonso, 1939: 331–350].

В свою очередь Б. Малмберг минимизирует влияние субстрата и указывает, что ни одна из основных черт американского испанского языка не может быть объяснена с точки зрения влияния индейских языков. Исключением, по мнению автора, является Парагвай, где из-за длительного периода диглоссии очевидно существенное влияние гуарани [Malmberg, 1959: 244–260]. Автор считает, что в странах Андского региона могли существовать и другие субстратные явления, однако они не были достаточно интенсивными, чтобы повлиять на языковую систему конкретной страны.

Позднее Х. Лопе Бланч в своих работах также отвергал влияние коренного населения на становление языковых норм в большинстве американских регионов, что он демонстрирует на примере Мексики [Lope Blanch, 1986: 65–75].

Однако Хуан Санчес Мендес называет «удивительной» позицию лингвистов, отрицающих влияние субстрата на испанский язык, учитывая тот факт, что, распространяясь по Новому Свету, он вступал в контакт с большим количеством языков, и «сводить данное влияние к нулю или почти к нулю — значит слишком упрощать это богатое и сложное межъязыковое взаимодействие» [Sánchez Méndez, 2003: 201]. Возможно, как отмечает К. Циммерманн, «нежелание учитывать подобное влияние обусловлено

не столько лингвистическими, сколько идеологическими предпосылками, желанием представить индейские культуры недоразвитыми и недостойными сохранения» [Zimmermann, 1995: 12].

Нам представляются ошибочными не сами теории и подходы, которые применяют исследователи, а вопросы, которые они ставят. Пытаясь обнаружить влияние субстрата на национальные варианты испанского языка, стоит в первую очередь определить, какой именно испанский язык мы имеем в виду? Если речь идет об эталонном языке, который стал нормативным вариантом каждого региона, то, безусловно, сложно говорить, за исключением ряда случаев, о межъязыковой интерференции.

В контексте взаимодействия различных языков возникает множество сценариев, охватывающих разнообразные ситуации. Эти сценарии часто проявляются в народных социолектах, нестандартных лингвистических вариантах или в процессе переключения между языками в рамках билингвальной среды. На наш взгляд, исключительно важно проводить анализ устойчивых языковых проявлений не только в стандартизированных вариантах испанского языка, но и в рамках исторических и современных двуязычных контекстов, учитывая социолингвистическую динамику языкового взаимодействия.

Одно дело — эталонный испанский язык каждой латиноамериканской страны, другое — испанский язык, используемый коренными народами в отдельных регионах, где явно прослеживается межъязыковая интерференция. Однако речь данных этнических групп, по сложившемуся мнению, принято считать невежественной и малограмотной. Вероятно, именно по этой причине это языковое взаимодействие воспринималось как малозначительное и не достойное внимания исследователей.

В отечественной испанистике укоренилась традиция изучения разнообразий испанской речи с национальной перспективы. Согласно Г.В. Степанову, формы испанского языка в латиноамериканских странах должны рассматриваться как национальные варианты языка. По мнению ученого, «методологически ошибочно <...> комбинировать иерархические структуры путем сведения в одну стратификационную шкалу по историческим, чисто лингвистическим или иным соображениям территориальные варианты, участвующие в разных ситуациях, и квалифицировать <...> французский Канады как диалект французского Франции, а аргентинский испанский как диалект европейского испанского» [Степанов, 1976: 59].

Идеи Г.В. Степанова нашли отражение в работах В.С. Виноградова, по мнению которого «глобальной формой существования испанского языка является межнациональная испанская форма, затем идут национальные формы или варианты (например, мексиканский вариант испанского языка, кубинский, аргентинский, пиренейский и т.д.)» [Виноградов, 1994: 70].

Новые подходы

Г. де Гранда предложил ряд методологических усовершенствований для интеграции в социально-исторической перспективе вклада языков коренных народов Америки в генезис диатопических вариантов американского испанского языка [Granda, 1999].

Прежде всего, автор исключает четыре области, в которых, по разным причинам, явления межъязыковой интерференции, за исключением лексики и топонимики, учитываться не могут:

1. Большие Антильские острова, Куба, Пуэрто-Рико и Санто-Доминго. Причиной тому является раннее вымирание аборигенного населения, которое к середине XVI в. практически полностью исчезло. Именно эти культуры испытали на себе первый «удар» испанского завоевания.

2. Прибрежные районы Центральной и Южной Америки от Мексики до Чили — по схожим демографическим причинам. Сокращение населения не было тотальным, но достигло драматических масштабов (до 75%). Оставшиеся немногие жители, очевидно, не могли оказывать лингвистического влияния на местных испанцев.

3. Регионы, в которых многочисленные группы коренного населения отказывались интегрироваться в испаноязычное общество и занимали позицию вооруженного сопротивления, что препятствовало какому-либо социальному обмену, не говоря уже о межъязыковой интерференции (юг Чили, территория к югу от реки Ла-Плата, северная граница Мексики, Чако и т.д.). Во многих случаях вплоть до начала XX в. население данных регионов оставалось отрезанным от соседних испаноязычных общин.

4. Территории, на которых в результате интенсивного процесса аккультурации аборигенные этнические группы вскоре отказались от своих языков, чтобы адаптироваться к языку доминирующего испаноязычного общества. К числу таких территорий относятся побережье Перу (где исчезла прибрежная разновидность кечуа), центральная и северная части Чили, центральная и северо-восточная части Новой Гранады, центральная и северная части Мексики и Центральной Америки.

На остальных территориях автохтонные языки по-прежнему живы, и возможность фонетических, лексических, морфосинтаксических и семантических интерференций с испанским языком, безусловно, существует.

Однако языковые контакты зависят от двух социальных переменных. Во-первых, это тип туземного общества, подвергшегося колонизации. Следует различать примитивные общества небольшой территориальной протяженности и плотности населения, экономика которых основывалась на охоте и собирательстве, сложные общества, занимающиеся сельским хозяйством и ремесленным производством, и, наконец, цивилизации или развитые общества, отличающиеся высоким уровнем культуры, социальной сложностью, способностью производить большее количество продуктов, чем могли потреблять.

Во-вторых, необходимо учитывать уровень консолидации испаноязычного общества на конкретной территории. В районах центральной Мексики, в городах Гватемала, Богота, на перуанской территории от Кито на севере до Арекипы на юге, в Сантьяго-де-Чили, которые обогатились за счет добычи драгоценных металлов, сформировалось плотное, высокостратифицированное, изысканное латиноамериканское городское общество с высоким уровнем культуры. Здесь располагались основные административные и образовательные центры континента. Периферийные районы, к которым принято относить Кубу, Венесуэлу, Рио-де-ла-Плата, районы Центральной Америки, Парагвай, Юкатан и некоторые другие районы, вплоть до XVIII в. характеризовались минимальной консолидацией общества. На этих территориях были сформированы малочисленные, неразвитые в экономическом плане испаноязычные общины с низким уровнем культуры и стратификации.

Сочетание этих двух параметров привело к формированию различных вариантов межъязыковых контактов.

1. В районах, населенных небольшими социальными группами коренного населения, занимавшимися охотой и собирательством, испанское или креольское присутствие было минимальным вплоть до обретения этими регионами независимости. Языковые контакты между коренными и испаноязычными группами населения сводились лишь к работе миссий, что не способствовало языковому обмену, и ограничивались некоторыми лексическими заимствованиями в местном варианте испанского языка (Восточная межтропическая зона).

2. В городах центральных областей континента межъязыковое взаимодействие также сводилось к минимуму: испанские или креольские жители сосуществовали с коренными жителями периферийных районов и пригородов, а также прилегающей сельской местности. Существующая дистанция между этими группами, высокое значение придворной языковой нормы как признака социального статуса привели к тому, что в группах городских аборигенов возникла ситуация диглоссии между испанским языком как языком «двора» и маргинализированными языками коренного населения. Результатом стало постепенное и быстрое замещение коренных языков испанским и использование той разновидности испанского языка, которая совпадала с языком креольского населения. Замещение происходило настолько быстро, что межъязыковое взаимодействие было минимальным.

3. Две оставшиеся социолингвистические ситуации имели место в различных регионах континента, тем не менее очевидны совпадения характеристик наблюдавшихся межъязыковых процессов и особенностей грамматических заимствований, которые были привнесены в испанский язык из языков коренного населения.

3.1. Первая наблюдалась в районах, где практически отсутствовали поселения испаноязычного населения; здесь социальные группы коренных

жителей были многочисленными и лингвистически однородными, с достаточно сложной степенью социальной и культурной организации.

Существование малочисленной испаноязычной группы с ограниченной экономической активностью, низким культурным уровнем и незначительной внутренней стратификацией с коренными обществами схожего типа и организации обусловило, в первую очередь, быстрый процесс языкового замещения коренного языка аборигенной группы испанским языком. Однако немногочисленность носителей испанского языка, проживающих в регионе, и, соответственно, ограниченный доступ к этому языку приводили к тому, что испанский, ставший нормой для коренных жителей, был насыщен грамматическими, лексическими и стилистическими особенностями коренного языка региона.

Более того, в силу малочисленности испаноязычного общества и небольшой социальной дистанции с аборигенным населением, более сплоченным в языковом и социальном отношении, этот вариант испанского языка, на котором изначально говорили только коренные жители, постепенно будет принят местным испаноязычным обществом и станет считаться языковой нормой.

Примером подобной языковой ситуации можно считать Парагвай и в меньшей степени полуостров Юкатан, где наблюдается наличие вариантов испанского языка с характерными чертами языков коренных народов (гуарани и майя соответственно), которые используются как монолингвальными носителями испанского языка, так и билингвами (испанский язык / коренной язык).

3.2. Другая, более показательная ввиду территориальной протяженности социолингвистическая ситуация схожего вида сложилась к настоящему времени в сельских и пригородных районах предгорья Анд, начиная с северо-западных районов Аргентины до Эквадора.

В течение длительного периода после начала колонизации эти территории были моноязычными — здесь, как правило, использовался один из общих языков (чаще всего, кечуа) — или, реже, двуязычными: с титульным языком и одним из малых местных языков.

Испанским языком владело лишь незначительное меньшинство населения — привилегированная каста (кураки, касики), дети которых обучались в школах, специально построенных для них в больших городах. Однако рост торговых и институциональных контактов между коренными общинами и городами, наблюдавшийся на протяжении XVII в., способствовал постепенному распространению процесса испанизации культуры коренных народов и их языков. Тем не менее малочисленность носителей классического (стандартного) испанского языка явилась косвенной причиной языковой интерференции, которая в итоге привела к распространению языковых вариантов испанского языка, содержащих множество лексико-грамматических заимствований из индейских языков (кечуа или аймара).

Существует немало исторических свидетельств возникновения этого типа языковых контактов и формирования региональных вариантов испанского языка, которые могли использоваться на ранних этапах процесса колонизации. Х. Риварола приводит многочисленные примеры документов билингвов, проживавших в ре-

гионе современного Перу, которые подтверждают нашу теорию о различной степени языковых компетенций местных жителей: от лингвистически и культурно ассимилированных в испаноязычное общество (касики, кураки) до тех слоев населения, среди которых, ввиду отсутствия доступа к учебным заведениям, сформировался иной вариант испанского языка, характеризующийся фонетическими, морфологическими и синтаксическими заимствованиями из языков индейских народов. Рассмотрим в качестве одного из примеров письмо¹ прокурора по уголовным делам Агустина Капча Апостольскому визитатору от 1662 г.:

Mi señor visitador:

*Estemaré mucho que este papel halli a vuestra merced con mue entera saludo, para que **siempre** mi haga mercede y honras. Yo, mi señor, quedo con ella para cervirle a vuestra merced como tengo **oblegasión**.*

*Digo, mi señor, yo **lligé** a este pueblo para la **fista** del señor San Pedro y que **loego** no faltó persona que mi vino a darmi parte cómo Francisco Renre, alcalde que es al presente, avía cojido unas **endias** hechiseras y que él solo aví[a] hicho su justisia cen dar parte a mi cura Bemabé Lopes de Burgos ne a su companiario don Pablo, solo por quidarse él solo con el cuicho que diрон las dichas endias, qui fuiron una pisa de ropa de mujer y tres pesus en reales.*

Y sавido todo esto comoniqué con el dicho mi cura y con don Pablo para hacer las delegensias, como lo hise más loego, y puse presas a quatro endias, con que ellas mismas declararon todo sus maldades cin darles tormento ne hacerles vijasión



Организация обучения инков

¹ Rivarola J.L. Español andino (Textos de bilingües de los siglos XVI y XVII). Madrid. Iberoamericana. 2000. P. 65.

alguna; y que preguntando a ellas que se Francisco Renre avía hallado sus hechisus en su poder, nos respondieron que era berdad, que no pudían negar. y a esto le bolbimos a pregontar quí era lo que hallú: nos dijo una dilla que fueron lo que hallú una cabeza de pájaro y unas plumas y un gusano dorado y cabellu de persona y lanas de todas colores y um puco de tierra naranjada y sebos [...]»².

В этом тексте, несмотря на определенную экспрессивную составляющую, видны специфические особенности регионального варианта испанского языка, в котором прослеживается воздействие кечуа.

1. **Использование гласных:** *estemaré, oblegasión, lligé, endias* и т.д. Данные нарушения объясняются тем, что в системах гласных кечуа и аймара нет фонологического различия ни между /i/ и /e/, ни между /o/ и /u/.

2. **Написание дифтонгов:** *simpre, fista*. Это также вызвано воздействием коренных языков, где исключены сочетания гласных в одном слоге.

3. Возможно, именно по этой причине появляются **сочетания двух гласных, произносимые как два отдельных слога:** *loego*.

4. **Синтаксические аномалии**, такие как несоответствие рода и числа: «*ellas mismas declararon todo sus maldades cin darles tormento...*»; «*nos dijo una dilla que fueron lo que hallú...*». Данные нарушения обусловлены тем, что в языках кечуа и аймара отсутствует грамматикализация рода и нет необходимости указывать число во всех элементах предложения.

5. **Морфологические аномалии** при использовании падежных клитик: *le* вместо *les* — «*y a esto le bolbimos a pregontar quí era lo que hallú*».

Большинство особенностей испанского языка, используемого в настоящее время некоторыми социальными группами в странах Андского региона, сходны с теми, которые можно выявить в документах эпохи колонизации. Нам представляется, что, несмотря на интенсивные процессы интеграции сельского населения в национальную культуру региона и язык, которые имели место на протяжении XX в. в Перу, Боливии и Эквадоре, последствия межъязыковой интерференции сохраняются вплоть до сегодняшнего дня.

Этот вариант испанского языка был неоднозначно принят в странах региона. Где-то, как, например, в Перу, — крайне негативно: использование в речи лексико-грамматических заимствований из индейских языков называлось нежелательным (хотя многие из этих черт являются частью региональной языковой нормы в таких районах, как Аякучо или Пуно) [Granda, 1999: 48], но были и страны, например Боливия, в которых эти черты вошли в обиход и стали языковой нормой, сохранившейся до нашего времени [Mendoza, 1992].

² Здесь и далее приведены примеры из корпуса EGREHA — проект, посвященный исследованию грамматики испанского языка, на котором говорят в различных регионах Латинской Америки. Корпус подготовлен Университетом Вальядолида, Испания. Proyecto internacional EGREHA (Estudio gramatical del Español hablado en América) coordinado por el Dr. César Hernández Alonso (Universidad de Valladolid).

Описание явлений языковой интерференции в синхронии

В этом разделе будут описаны морфологические и синтаксические явления, возникшие в результате взаимодействия языков коренных народов Латинской Америки с испанским языком в трех наиболее репрезентативных регионах: Гватемале, Парагвае и странах Андского региона.

Развитие корпусной лингвистики и совершенствование технических систем анализа текста способствовали серьезному прогрессу в интерпретации лингвистических данных. Подчеркнем одно обстоятельство, которое до сих пор не принималось во внимание, — многочисленность факторов, которыми возможно объяснить явление межъязыковой интерференции. С одной стороны, необходимо иметь в виду, что одни и те же языковые процессы могут быть обусловлены совершенно разными причинами, а с другой — что многие из этих процессов представляют собой случаи сохранения языковых норм, существовавших ранее в литературе староиспанского языка, но при контакте с языками аборигенов со схожей структурой они прочно вошли в обиход и сохранились до наших дней в ряде латиноамериканских вариантов испанского языка.

1. Использование клитик (lo, le, las, etc.)

1.1. *Отсутствие* соответствующей клитики при препозиции прямого дополнения сказуемому (в современном испанском языке нормой является следующая структура предложения: *La maleta la hice ayer*):

страны Андского региона	Парагвай	Гватемала
<i>Las elecciones nunca (?) entendí. Al maestro (?) saludé en la plaza. En el mercado (?) hemos comprado.</i>	<i>Tomé los platos y (?) puse en la cocina. Mi mamá buscó a los muchachos (?) y llevó a Asunción.</i>	<i>Le van a pedir su ropero, pero no son roperos extravagantes, aquí en el área rural (?) hay baratos. En nuestros tiempos de represión, el alcohol se volvió costumbre en tomar(?).</i>

Данное явление объясняется языковой конвергенцией [Granda, 1999: 94]: подобная структура существовала в средневековом испанском языке (*A mi señora doña María tampoco puedo escribir*), однако в ходе эволюции испанского языка предпочтение было отдано выделению объекта предложения с помощью падежной формы личного местоимения в преевербальной позиции. В испанском языке XVI и XVII вв. существовала тенденция опущения данных местоименных форм.

Кроме того, отсутствие клитик в странах Андского региона может быть связано с двумя особенностями языка кечуа:

- В кечуа существует возможность опустить суффикс прямого дополнения **-ta**, когда объект находится непосредственно перед глаголом:

papa(ta) alla — papas sacar;

- В кечуа отсутствуют специальные объектные прономинальные формы 3-го лица. Вместо них используется подлежащая форма **pay-ta** (*a él, a ella*) [Weber, 1996: 76, 249].

В парагвайском варианте испанского языка в превербальной позиции выделяется только одушевленный объект. В гуарани в принципе отсутствует возможность прономинализации объектов [Palacios, 2000: 138].

В свою очередь, в языках майя существует система местоимений, которые входят в состав глагола только для 1-го и 2-го лица (для 3-го лица подобная форма отсутствует) [García Tesoro, 2002: 47].

Таким образом, сохранение романской грамматической структуры, которая в настоящее время представляет собой лингвистический архаизм, является результатом воздействия двух причинно-следственных моделей: внутренней (сохранение испанской синтаксической структуры) и внешней (сохранение подобной структуры усиливается в результате контакта испанского языка с аборигенными языками, имеющими сходный грамматический состав).

1.2. Универсализация клитик (как правило, форма *lo*):

страны Андского региона	Парагвай	Гватемала
<i>Ahí lo ponen la coca.</i>	<i>El que puede se ha comprado una vaca en su época y lo va criando. Vivían en chabolitah que lo hasían ello mihmo.</i>	<i>Esta figura lo encontró por primera vez en una vasija en la región del Mississipi.</i>

Эти случаи можно обосновать особенностями грамматической структуры языков коренных народов кечуа, гуарани и майя. Так, в языке кечуа нет системы падежных местоимений, аналогичной испанской, поэтому двуязычные жители стран Андского региона, говоря на испанском языке, упрощают его структуру. В кечуа функции клитик передаются формой подлежащего, к которой добавляется объектная частица *-ta*:

Pay noga-ta maqa-ta-ra-n.

él/ella yo-(В.п.) golpear-1-прошедшее время-3-е лицо

Él me golpeó.

Кроме того, в кечуа отсутствуют различия между формами мужского и женского рода 3-го лица (*pay* «él/ ella») и «не существует единой морфемы множественного числа: суффиксы **-chi** и **-sapa** образуют множественное число как дополнений, так и подлежащих, поэтому зачастую неясно, к какому лицу относится суффикс множественного числа» [Lee, 1997: 82–83].

В свою очередь, прономинальная инвариантность гуарани, где отсутствуют категории рода, числа и функции, активизирует имеющуюся в испанском языке возможность нейтрализации признаков рода и числа. Каким образом функционирует грамматическая система без падежных окончаний? Обратим внимание на представленные примеры:

Che sy o- hecha- kuri ichu- pe.

yo madre 3 л. ед.ч. - ver - прошедш.вр. él- a

Mi madre lo vio (a él).

Che sy o- me'ë joro' i ichu- pe.
yo madre 3 л. ед.ч. - dar regalo él- a
Mi madre le dio un regalo.

Аналогичным образом Г. Тесоро объясняет существующую тенденцию к нейтрализации прономинальной системы в испанском языке Гватемалы. Языки майя не имеют системы местоимений, подобной испанской, и в них не грамматикализировано согласование рода и числа [García Tesoro, 2002: 52–53].

1.3. В испанском языке ряда стран Андского региона клитика *lo* может использоваться в качестве индикатора аспектуальности глагола. Данное явление, которое не наблюдается в классическом испанском языке, получило название «ложная прономинализация». В этом регионе возможно встретить следующие примеры:

Lo murió Ya lo entró Ya lo llegó

«Ложная прономинализация» объясняется фактом существования различных значений частицы **-pu** в языке кечуа. Данная частица может переводиться как местоимения (я, он, она, оно и т.д.), а в поствербальном положении выполнять аспектуальную функцию: выражать «перфектное время». В некоторых разновидностях языка кечуа **-pu** используется в посессивной функции. Например, *ñiqa-pu wasi* означает *мой дом*. В некоторых контекстах **-pu** используется для указания на то, что действие произошло недавно. Например, *Tirapanchis-pu* можно перевести как *Мы недавно приехали* или *Мы только что приехали*. Стоит отметить, что конкретная функция и точное значение частицы **-pu** может меняться в зависимости от диалекта языка кечуа [Calvo, 2000: 105].

Соотнесение значений клитики *lo* в испанском языке Андского региона и частицы **-pu** в кечуа наделяет *lo* несвойственными ей функциями.

2. Посессивные конструкции

2.1. В испанском языке стран Андского региона часто используется двойная маркировка посессивности. Она проявляется по-разному:

а) перестановка элементов предложения:

De la señora su sobrina; De Pedro su mujer; De mi papá su casa

б) парное использование притяжательных конструкций в 1-м и 2-м лицах:

Esta es tu hija tuya; Mi santo de mí lo han celebrado

в) парное использование притяжательных конструкций в 3-м лице:

Su casa de usted

Использование подобных конструкций в испанском языке стран Андского региона связано с наличием в языке кечуа парного обозначения посессивности: притяжательный суффикс **-pa**, который ставится после «обладателя», и личный притяжательный суффикс, используемый после объекта, которым владеют:

naqa-pa chuku-u
 yo- de sombrero- суф. 1 л.
 de mí mi sombrero > *mi sombrero de mí*
gam-pa chuku-yki
 tú- de sombrero- суф. 2 л.
 de ti tu sombrero > *tu sombrero de ti*
warmi-pa unku-n
 mujer-de falda- суф. 3 л.
 de (la) mujer su falda > *su falda de la mujer*

Su casa de usted имеет иное происхождение. Использование этой конструкции объясняется совокупностью факторов. Такая структура существовала в испанском языке XVI в., но на ее эволюцию повлияло взаимодействие с индейскими языками в Андском регионе, т.е. наличие подобной формы является результатом как сохранения некоторых синтаксических особенностей староиспанского языка, так и влияния грамматических моделей, присутствующих в языках коренных народов региона.

2.2. Структура посессивных конструкций:

а) *указательное местоимение + притяжательное местоимение + элемент владения + субъект*:

страны Андского региона	Парагвай
<i>Esos mis hijos, Esta mi casa.</i>	<i>Ese mi amigo ya no vive aquí.</i>

Эта конструкция существовала в испанском языке XVI–XVII вв. Кроме того, в языке кечуа элементы предложения, выражающего посессивность, имеют жесткую последовательность: указательное местоимение + квантификатор + числительное + отрицательная частица + обстоятельство + определение + ядро. Иначе говоря, указательное местоимение всегда стоит в начале предложения, за ним следуют все остальные [Lee, 1997: 71]:

Wik llapa trunka mana ancha mawka wasikuna-kaq.
Aquellas todas diez no demasiado viejas casas las.

В языке гуарани указательные и притяжательные местоимения могут стоять только перед существительным в именительном падеже: *upe che iru ndoikovei ápe* (*ese mi amigo...*); *petei che ra 'y oiko Areguápe* (*un mi hijo...*) [Granda, 1994: 335].

б) *неопределенный артикль + притяжательное местоимение + существительное*:

Парагвай	Гватемала
<i>Un mi hijo vive en Areguá.</i>	<i>Prepara su recado [...] una su libra de tomate, unos sus tres chiles, unas sus cuatro hojas de miltomate.</i>

Эта конструкция также существовала в испанском языке XVI–XVII вв. Кроме того, в языках майя существует схожая конструкция, влияние которой ощущается в испанском языке Гватемалы [García Tesoro, 2002: 41]:

Jun in-tohn
Uno посессив-collar
Mi collar

Вновь наблюдается сохранение синтаксических моделей средневекового испанского языка, которые «подпитываются» грамматическими структурами, существующими в индейских языках региона.

в) В парагвайском варианте испанского языка также встречается другая конструкция, выражающая посессивность: *обладатель + притяжательное местоимение + предмет обладания*:

María su casa está en el monte (вместо *La casa de María está en el monte*)

Juan su auto es nuevo (вместо *El auto de Juan es nuevo*).

Такой вариант в современном испанском языке считается грамматическим нарушением. Он представляет собой кальку существующей в гуарани структуры, в которой лексема-обладатель предшествует лексеме-предмету обладания, которая, в свою очередь, стоит перед маркером обладания в третьем лице.

Karai Pépe ojapo ojekaru (Don Pedro su auto es rojo).

Karai Pépe (Don Pedro) стоит перед посессивом «o», после которого употребляется существительное *ojekaru* (auto).

Andrea ojepora (Andrea su casa).

Здесь *ojepora* означает *su casa* и ставится после имени *Andrea*.

Ana ojeko'i pytã (Ana su libro rojo).

В этом случае *ojeko'i pytã* означает *su libro rojo* и используется после имени Ана, выражая посессивность.

3. Морфемы существительных (род, число, артикль...)

3.1. Одним из наиболее очевидных проявлений воздействия индейских языков на современный испанский язык в анализируемых нами регионах являются частые нарушения в согласовании рода и числа элементов предложения:

страны Андского региона	Парагвай	Гватемала
<i>Han analizado todo las huellas. Antes mataban treinta o cuarenta llamas y dejaban tirado ahí</i> [Granda, 2001: 67–68].	<i>Camisa blanco, Ríos profundo. Y despuéh está la escuelita donde estudian los niño que no puede ir a la escuela</i> [Granda, 1994: 305].	<i>Sus construcciones distan mucho... de casa coloniales. Es muy notoria el cambio que está sucediendo en la sociedad</i> [García Tesoro, 2002: 34].

Подобные морфологические отклонения связаны с тем, что:

а) в языке кечуа отсутствует морфема рода, а согласование по числам не является обязательным;

б) аналогичным образом в языках майя отсутствуют морфологические маркеры согласования рода и числа. Согласование чисел не является обязательным, достаточно, чтобы один из элементов предложения указывал на множественность:

Bejlaan u kúuch ti' le kà'k'
Tres+el/la+perro (ед.ч.)+en+ el/la+ campo
Tres perro en el campo

в) в гуарани также отсутствует морфема рода, а согласование чисел, как и в двух других языках, не является обязательным.

3.2. Как в странах Андского региона, так и в гватемальском варианте испанского языка отсутствие артикля очень часто встречается в контекстах, где, в соответствии с нормой испанского языка, его наличие обязательно. В Парагвае наблюдается тенденция замены артикля указательными или притяжательными местоимениями [Granda, 1994: 306]:

страны Андского региона	Парагвай	Гватемала
<i>Nuestra casa de nosotros era como la escuela...bien grande...era blanqueada, todos se confundían que era (?) escuela.</i>	<i>Esas naranjas paraguayas son siempre muy dulces. Me cepillo mis dientes</i> [Granda, 1994: 306].	<i>Sin embargo aquí, hasta ni podemos tomar (?) camioneta, nosotros solemos ir a pie</i> [García Tesoro, 2002: 37].

Неиспользование артикля в испанском языке исследуемого региона также связано с влиянием коренных языков, поскольку ни в одном из них категория артикля не существует.

4. Глагол

4.1. В испанском языке анализируемых регионов Латинской Америки сослагательные формы глагола в придаточных предложениях часто заменяются изъявительными:

страны Андского региона	Парагвай	Гватемала
<i>Es necesario que nosotros tenemos que saber el idioma moderno. Lo único que hacen es traer hijos al mundo para que se quedan sin padre</i> [Mendoza, 1992: 461].	<i>No quiero que viene. Siento que viene. No creo que hace bien su prueba</i> [Granda, 1994: 327].	<i>Esa siembra hay que limpiele, hay que echele abono para que así cosechamos algo.</i>

Подобные случаи нарушения грамматики связаны с отсутствием в исследуемых языках коренных народов элементов глагольной модальности, аналогичных сослагательному наклонению в испанском языке.

Кроме того, в Парагвае существует тенденция замены сослагательного наклонения придаточной части конструкцией *para+инфинитив*:

- *Tu madre dijo para venir temprano* — *Tu madre dijo que vinieras temprano*
- *Me dijo para cumplir el trabajo a tiempo* — *Me dijo que cumpliera el trabajo a tiempo*

Это, как отмечает Гранда, является калькой придаточных предложений цели в языке гуарани, образуемых с помощью частицы *haguã* [Granda, 1994: 324].

4.2. Как в странах Андского региона, так и в районах использования гуарани каузативные конструкции с **hacer + инфинитив** встречаются чаще, чем в других регионах Латинской Америки. Эти конструкции демонстри-

руют существующие расхождения в выражении каузативности с классическим испанским языком:

страны Андского региона	Парагвай
<i>Él hace decir</i> = <i>El dice</i> .	
<i>Mi mamá hace dormir a mi hermanito</i> = Mi mamá duerme a mi hermanito. <i>En una burra lo hacen sentar</i> = Lo sientan. [Granda, 2001: 70]	<i>Hizo calentar agua para tomar mate</i> = Calentó agua para tomar mate.

Эта конструкция является калькой грамматических форм, существующих в гуарани и кечуа, в которых субъект маркирован в качестве каузатора действия, влияющего на объект: в гуарани это префиксальная морфема **mbo-** и каузативный суффикс **-uka**. В кечуа это каузативный суффикс **-či**. В обоих регионах языки коренного населения в результате естественного контакта привнесли в испанский язык тенденцию использования каузативных морфосинтаксических структур [Palacios, 1999: 77–78; Granda, 1994: 331].

4.3. В странах Андского региона также широко распространены перифрастические герундиальные формы, заменяющие соответствующие глагольные формы:

Estamos viniendo a las 8 horas = *Venimos a las 8*.

Ahí viene llegando = *Ahí llega*.

Estoy viniendo a hacerle una entrevista para un trabajo que nos han dado.

Данная тенденция связана с тем, что выражение продолжительного действия с помощью перифразы с герундием было очень распространено в средневековом испанском языке [Granda, 1999: 168]. С другой стороны, в кечуа и сегодня продолжительный характер действия передается при помощи различных деривационных суффиксов в зависимости от его географических разновидностей. Расширение употребления перифрастических герундиальных конструкций в испанском языке Андского региона можно рассматривать как фактор сохранения грамматического значения средневекового испанского языка, возникший в результате контакта говорящих на кечуа аборигенов и испанских конкистадоров.

5. Наречие

5.1. Широкое распространение в странах Андского региона и в Парагвае получила тенденция двойного отрицания (сохранение отрицательной частицы **no** при наличии перед сказуемым отрицательных местоимений и наречий):

страны Андского региона	Парагвай
<i>Nadie no vino ayer.</i> <i>A todos a ellos les han puesto al colegio...menos a las mujeres, ninguna no hemos estudiao.</i> <i>De chiquita ningún día no he ido al colegio.</i>	<i>Nunca no comí esa comida.</i> <i>Nada no trae tu amigo</i> [Granda, 1994: 334].

В средневековом варианте испанского языка считалось нормой использовать в отрицательных предложениях комбинацию отрицательной частицы **no** и отрицательных местоимений **ningún, nadie** и т.д. Схожие структуры существуют в языках кечуа и гуарани.

В гуарани маркирование отрицательной формы глагола, выражаемое суффиксом **nda-** / **ndo-** / **nde-** и т.д., сочетается с наличием отрицательных наречий **araka'ëve** (*nunca*), **avave** (*nadie*), **mba'ëve** (*nada*) в препозиции по отношению к глаголу:

Araka'ëve nda'ui upe tembi'u.

Nunca **no** comí esa comida.

В языке кечуа, в свою очередь, двойное отрицание является обязательным: в повествовательных предложениях используются маркеры **mana...chu**, в повелительных предложениях — **ama...chu** [Weber, 1996: 55].

Система двойного маркирования отрицания в кечуа и гуарани способствовала сохранению аналогичной структуры испанского языка XVI в., что является еще одним примером лингвистической конвергенции, обусловленной взаимовлиянием языков.

5.2. В странах Андского региона имеется еще одна архаичная отрицательная синтагма **también no**:

Yo también no voy a la escuela.

María también no descansa hoy.

Los vecinos también no se quejaron de la medida.

По-видимому, это лингвистическое явление уходит корнями в кечуа. В некоторых вариантах кечуа отрицание выражается иначе, чем в испанском языке [Granda, 2001: 71]:

Nuka kamqanmi no llaqanmi waqti.

Yo también no como carne.

6. Маркеры «достоверности»

6.1. Испанский язык стран Андского региона располагает различными инструментами (маркерами «достоверности»), которые подчеркивают, что источник, из которого была получена информация, является косвенным или недостоверным. Говорящий для описания событий, очевидцем которых сам он не был, зачастую использует особую форму глагола **decir** (*dizque...*):

Dizque van a arreglar la carretera, pero ya veremos si lo hacen.

Dizque el presidente va a venir al pueblo, pero no estoy seguro de que sea cierto.

Dizque el profesor dijo que tenemos que entregar el proyecto la próxima semana.

Dizque el vecino tiene un nuevo trabajo y gana mucho dinero.

Dizque hubo una pelea en la plaza anoche, pero no sé si es cierto.

В данных примерах форма **dizque** используется для выражения сомнения, недоверия, для ссылки на то, что передаваемая информация может быть слухом.

Форма **dizque** не имеет прямого аналога ни в кечуа, ни в каком-либо другом языке коренных народов Андского региона. Она является фонетической адаптацией выражения *dice que* и сформировалась под влиянием кечуа или других индейских языков. Такая фонетическая трансформация может быть обусловлена влиянием фонологических особенностей аборигенных языков на произношение испанского языка.

Помимо формы **dizque**, в исследуемом регионе существует еще один инструмент для введения косвенной информации о передаваемом действии или обстоятельстве: Pluscuamperfecto de Indicativo. Используя эту временную форму, говорящий снимает с себя ответственность за достоверность сообщения:

Y en nada habían encontrado (me dijeron que no encontraron) trabajo.

Lo habiá dejado el libro en la escuela.

Lo habiá hecho caer a la guagua [Mendoza, 1992: 491].

В исследуемом регионе Латинской Америки глагол в Pretérito Perfecto Compuesto или Simple добавляет в сообщение говорящего оттенок точности, некоторого рода уверенности. Поскольку два этих времени выражают точную, известную информацию, то для придания сообщению оттенка неопределенности используется Pluscuamperfecto [Weber, 1996: 169–171].

С чем связано желание жителей региона использовать маркеры «достоверности» информации? Мы полагаем, что это явление обусловлено влиянием кечуа и аймара, в которых имеются два прошедших времени, одно из которых призвано показать, что говорящий присутствовал при реализации события (**-rqa**), а другое (**-ñaq**) — сообщает информацию, свидетелем которой говорящий не был.

6.2. На испанский язык Парагвая оказывает непосредственное влияние гуарани, однако, в отличие от испанского языка стран Андского региона, маркеры «достоверности» вербализованы не были: Pretérito Perfecto Simple у Pluscuamperfecto в парагвайском испанском не указывают на различие между источниками информации, как это происходит в гуарани. Тем не менее воздействие гуарани привело к появлению в испанском языке Парагвая лексических маркеров «достоверности» [Granda, 1999: 187–189]:

Voi — выражает точность информации, факт того, что говорящий являлся участником события:

*Y así e la vida, compañero, cuando la cosa te sale mal, te sale mal voi,
no hay nada que hacerle.*

*Se nota voi que é culta porque sabe todo eso y lee todo eso revista y da guto hablar
luego con ella porque sabe hablar.*

Co/ nico/ nió, catu — выражают достоверность источника информации, однако показывают, что говорящий не являлся непосредственным свидетелем действия:

*Yeso co quiere decir que vo no ma te serví lo que queré,
depué pagá en una caja y te sentá donde queré.
Porque la flore **nicó**, Julieta, tiene pué su significado.
No é **nió** un favor, é lo que é mio no má.*

*Yo quiero que uté sepa entonce, que ella **catú** lo que abandonó la casa.*

Ndaje (ndaye) — придает оттенок достоверности информации, которая передается со слов иных участников действия:

*Y eso, según me cuenta mi hijo Manolo, que estudia ciencia contaule,
se llama **ndaye** «Sociedad de consumo».*

Gua' u — демонстрирует недостоверность источника информации:

*Y sí, a alguien **co** se le había ocurrido y quiso quedar bien **gua' u**
y empezó con el asunto.*

7.1. Отдельные случаи взаимовлияния языков региона:

Парагвай:

- конструкция **para+существительное** является калькой маркера будущего времени гуарани (**существительно+-rã**):

María compra para su vestido (María compra el que será su vestido).

- синтагма **y eso** передает значение **y los demás**, что является калькой формы **ha umía** в гуарани:

Vinieron mi mamá y eso (Vinieron mi mamá, mi papá y mis hermanos).

- особые значения **todo** — передает некую завершенность, окончательность действия (суффиксы **-pa** и **-ma**):

Ne memby okakuaapama.

*Tu hijo creció **todo ya** = Tu hijo terminó de crecer definitivamente.*

Rehechepama ichupe.

¿Ya le viste todo? = ¿Terminaste ya de mirarlo?

7.2. Страны Андского региона:

- перфектное значение перифразы с герундием (северо-запад Аргентины):

Lo dejo escribiendo. = Lo dejó escrito.

Влияние морфосинтаксической структуры кечуа обусловлено наличием специальных суффиксальных частиц, обозначающих действие, предшествующее основному действию. Это привело к тому, что герундиальные конструкции испанского языка данной области приобрели недуративный аспект.

- форма **nomás**, наличие которой объясняется интерференцией с кечуа, используется для смягчения фразы:

*¿Qué **nomás** dijo el padre?*

*¿Qué **nomás** has traído?*

Т. Ли считает, что данная форма является копией суффикса **-lla/-ya** в кечуа, который выражает предельность или смягчает значение глагольного действия [Lee, 1997: 141].

- выражения с *siempre*:

Te vas a la madrugada ¿siempre? (Argentina).

¿Estás siempre decidido a casarte? (Bolivia).

По мнению ряда исследователей, использование **siempre** является калькой суффикса **-puni** в языке кечуа, который придает оттенок окончательности, пунктуальности, точности и соответствует значению таких слов, как *todavía, después de todo, decididamente, de todas maneras* [Lee, 1997: 151–152; Calvo, 2000: 77–80].

* * *

Несмотря на то что ряд ученых (А. Алонсо, Б. Малмберг, Х. Лопе Бланч и др.) отрицают влияние субстрата на современное состояние испанского языка в странах Латинской Америки, мы придерживаемся позиции К. Циммерманна, по мнению которого нежелание учитывать подобное влияние может быть объяснено не с лингвистической точки зрения, а, скорее, с идеологических позиций [Zimmermann, 1995: 12], поскольку бывшие колонизаторы предпочитают представлять индейские культуры недоразвитыми и несамостоятельными.

Исследование подтверждает, что испанский язык Латинской Америки, подвергаясь воздействию социолингвистических явлений, не просто адаптируется, но формирует характерный территориальный вариант, который обогащен уникальными лингвистическими чертами. Анализ языковых процессов позволяет не только глубже понять структурные особенности языка, но и осознать, каким образом лингвистические отличия способны отражать социокультурные характеристики конкретных общностей. Региональные варианты языка являются неотъемлемой частью языкового и культурного наследия стран Латинской Америки.

В контексте научных исследований, учитывая разнообразие языковых норм, существующих в различных регионах, важно уделять внимание не только стандартизированным формам языка, но и признавать ценность национальных языковых вариантов как многогранного феномена, обогащающего лингвистическое понимание культурных взаимосвязей.

Список литературы / References

- Виноградов В.С. (1994) *Лексикология испанского языка*, Высшая школа, 191 с.
 Vinogradov V.S. (1994) *Leksikologija ispanskogo jazyka* [Lexicology of Spanish], Moscow, Vysshaja shkola, 191 p. (In Russian)

Степанов Г.В. (1976) *Типология языковых состояний и ситуаций в странах романской речи*, Москва, Наука, 224 с.

Stepanov G.V. (1976) *Tipologija jazykovyh sostojanij i situacij v stranah romanskoj rechi* [Typology of linguistic states and situations in Romance languages speaking countries], Moscow, Nauka, 224 p. (In Russian)

Alonso A. (1939) *Examen de la teoría indigenista de Rodolfo Lenz* [Examination of the indigenist theory of Rodolfo Lenz], *Revista de Filología Española*, I, pp. 313–350. (In Spanish)

Calvo J. (2000) Partículas en castellano andino [Particles in Andean Spanish], *Teoría y práctica del contacto de lenguas en América: el español en el candelero* [Theory and practice of language contact in the Americas: Spanish in the spotlight], Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, pp. 73–112. (In Spanish)

García Tesoro A.I. (2002) El español en contacto con lenguas mayas: Guatemala [Spanish in Contact with Mayan Languages: Guatemala] in A. Palacios, I. García (eds.) *El indigenismo americano* [American Indigenism], III, Cuadernos de Filología, Anejo XLVIII, València, Universitat de València, pp. 30–57. (In Spanish)

Granda G. de (1994) *Español de América, español de África y hablas criollas hispánicas* [American Spanish, African Spanish and Hispanic creole speeches], Madrid, Gredos, 478 p.

Granda G. de (1999) *Español y lenguas indoamericanas en Hispanoamérica* [Spanish and Indo-American languages in Spanish America], Valladolid, Universidad de Valladolid, 306 p.

Granda G. de (2001) El noroeste argentino, área lingüística andina [Northwestern Argentina, Andean linguistic area] in A. Palacios, I. García (eds.) *El indigenismo americano* [American Indigenism], III, Cuadernos de Filología, Anejo XLVIII, València, Universitat de València, pp. 61–82. (In Spanish)

Henríquez Ureña P. (1921) Observaciones sobre el español de América [Observations on American Spanish], *Revista de Filología Española*, Vol. 8, pp. 357–390. (In Spanish)

Lee T.Y. (1997) *Morfosintaxis amerindias en el español americano (desde la perspectiva del quechua)* [Amerindian morphosyntax in American Spanish (from a Quechua perspective)], Madrid, Universidad Complutense, Ed. del Orto. 182 p. (In Spanish)

Lenz R. (1893) Beiträge zur Kenntnis des Amerikanospanische [Contributions to the knowledge of the Americo-Spanish], *ZRPh*, 17, pp. 188–214. (In German)

Lope Blanch J.M. (1986) En torno a la influencia de las lenguas indoamericanas sobre la española [On the influence of Indo-American languages on Spanish], *Actas del II Congreso Internacional sobre el español de América* [Proceedings of the II International Congress on the Spanish of the Americas], México, UNAM, pp. 65–75. (In Spanish)

Malmberg B. (1959) L'extension du castillan et le problème des substrats [The extension of Castilian and the problem of substrates], *Actes du Colloque International de Civilization, Literature et Langues Romanes* [Actes of the International Colloquium of Civilization, Literature and Romance languages], pp. 244–260. (In French)

Mendoza J.G. (1992) Aspectos del castellano hablado en Bolivia [Aspects of Spanish spoken in Bolivia], in C. Hernández (comp.) *Historia y presente del español de América* [History and present of American Spanish], Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 437–499. (In Spanish)

Palacios A. (1999) *Introducción a la lengua y cultura guaraníes 6 (De acá para allá: lenguas y culturas amerindias)* [Introduction to Guaraní language and culture 6 (From here to there: Amerindian languages and cultures)], València, Universitat de València, 106 p. (In Spanish)

Palacios A. (2000) El sistema pronominal del español paraguayo: Un caso de contacto de lenguas [The Pronominal System of Paraguayan Spanish: A Case of Language Contact] in J. Calvo (ed.) *Teoría y práctica del contacto de lenguas en América: el español en el candelero* [Theory and practice of language contact in the Americas: Spanish in the spotlight], Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, pp. 123–143. (In Spanish)

Rosenblat A. (1964) La hispanización de América. El castellano y las lenguas indígenas desde 1492 [The Hispanization of America. Spanish and indigenous languages since 1492], en *Presente y Futuro de la Lengua Española* [Present and Future of the Spanish Language], Madrid, OFINES, II, pp. 189–216. (In Spanish)

Rosenblat A. (1967) Contactos interlingüísticos en el mundo hispánico: el español y las lenguas indígenas de América [Interlinguistic contacts in the Hispanic world: Spanish and the indigenous languages of America], *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas* [Proceedings of the II International Congress of Hispanists], Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 109–154. (In Spanish)

Sánchez Méndez J. (2003) *Historia de la lengua española en América* [History of the Spanish language in America], Valencia, Tirant lo Blanch, 494 p. (In Spanish)

Weber D.J. (1996) *Una gramática del quechua del huallaga (Huanuco)* [A grammar of Huallaga Quechua (Huanuco)], Lima, Ministerio de Educación, Instituto Lingüístico de verano, 641 p. (In Spanish)

Zimmermann K. (1995) *Lenguas en contacto en Hispanoamérica* [Languages in contact in Spanish America], Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 255 p. (In Spanish)

A fin de cuentas...

Expresiones con números en el español de México

© Kamenetskaia S., 2024

Sofía Kamenetskaia, Doctora en Lingüística, Profesora-investigadora, Academia de Lenguaje y Pensamiento, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
06760, México, Ciudad de México, Alcaldía Cuauhtémoc, Colonia Roma Sur, avenida Baja California, 114-107

ORCID: 0000-0002-4065-5576

E-mail: sokakot@hotmail.com



Resumen. El español, como cualquier otro idioma, es el resultado de su historia y su cultura. Los números nos acompañan en nuestra vida diaria, por lo que en el español de México las expresiones que usan los números cardinales y ordinales cuyo significado particular va más allá de ellos no solo son usuales y cotidianas sino permean el hablar diario de su pueblo, al transmitirle eficacia y economía por un lado y riqueza, además del carácter expresivo, por otro. En su mayoría las locuciones fraseológicas con números se han originado en España y fueron legadas a los pueblos americanos que empezaron a usarlas y las siguen utilizando hasta la fecha; otras, en cambio, son exclusivas de México o de otros países de América Latina. Algunas locuciones del habla popular tienen un claro origen que les dio procedencia, por lo que con fáciles de entender, otras, en cambio, pueden tener orígenes desconocidos. Las expresiones con números cardinales resultan más productivas que aquellas con números ordinales. En cuanto a los sentidos, se destacan coincidencias en las locuciones con números ordinales y cardinales debido a que las expresiones presentan el actuar y sentir humano, por lo que el ánimo, oportunidades y el nivel socioeconómico concuerdan en ambas.

Palabras clave: expresiones, números cardinales y ordinales, significado, origen, productividad, español de México

Para citar: Kamenetskaia S. (2024) A fin de cuentas... Expresiones con números en el español de México, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 209–224. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-209-224

Declaración de divulgación: La autora declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

В конечном счёте...

Выражения с числительными

в мексиканском варианте испанского языка

© Каменецкая С., 2024

Софья Каменецкая, доктор лингвистики, преподаватель-исследователь Академии языка и мышления Автономного Университета города Мехико.

06760, Мексика, Мехико, Алькальдия Куауатемок, Колония Рома Сур, авенида Баха Калифорния, 114-107

ORCID: 0000-0002-4065-5576

E-mail: sokakot@hotmail.com

Аннотация. Испанский, как и любой другой язык, воплощает в себе историю и культуру говорящих на нём народов. Человека в повседневной жизни окружают числа, а потому в мексиканском варианте испанского языка выражения, в которых используются количественные и порядковые числительные, но значение которых при этом ими не ограничивается, не только широко распространены, но и делают повседневную речь мексиканцев, с одной стороны, эффективной и экономной, с другой — богатой и выразительной. Происхождение большинства фразеологизмов с числами связано с Испанией, откуда они попали в Латинскую Америку, где вошли в оборот и используются по сей день; часть выражений характерна исключительно для Мексики или других латиноамериканских стран. Происхождение некоторых устойчивых сочетаний чётко прослеживается, а потому их нетрудно понять, в то время как происхождение других выражений неизвестно. Фразеологизмы с количественными числительными более продуктивны, чем выражения с порядковыми числительными. В значении выражений с порядковыми и количественными числительными наблюдаются совпадения, поскольку фразеологические обороты отражают действия и чувства человека, а потому и те и другие фразы несут в себе значения, связанные с эмоциями, возможностью сделать что-либо и социально-экономической ситуацией.

Ключевые слова: выражения, количественные и порядковые числительные, значение, происхождение, продуктивность, мексиканский вариант испанского языка

Для цитирования: Каменецкая С. (2024) В конечном счёте... Выражения с числительными в мексиканском варианте испанского языка. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 209–224. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-209-224

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

Summing It Up... Expressions with Numbers in Mexican Spanish

© Kamenetskaia S., 2024

Sofia Kamenetskaia, PhD in Linguistics, Professor-researcher, Language and Thought Academy, Autonomous University of Mexico City (UACM).
06760, Mexico, Mexico City, Cuauhtemoc, Colonia Roma Sur, Baja California Avenue, 114-107
ORCID: 0000-0002-4065-5576 E-mail: sokakot@hotmail.com

Abstract. Spanish like any other language is the product of its history and culture. Numbers are all around us and play a crucial role in our everyday lives; therefore, idioms with both cardinal and ordinal numerals which do not determine their meaning not only are commonly used in Mexican Spanish but also permeate everyday language making it efficient and economical on the one hand yet expressive and eloquent on the other. Most idiomatic expressions with numbers originated in Spain, came to be used by Latin American peoples and are still widespread in the region; others, on the contrary, are in use only in Mexico or other Latin American countries. The etymology of some colloquial phrases is clear, which makes them easy to understand, while others may be of unknown origin. Expressions with cardinal numerals appear to be more productive than those with ordinal numerals. In some cases, idioms with cardinal and ordinal numerals coincide in meaning since idiomatic expressions represent human actions and feelings; as a result, both types of phrases convey meanings related to emotions, opportunity and socio-economic circumstances.

Keywords: expressions, cardinal and ordinal numerals, meaning, origin, productivity, Mexican Spanish

For citation: Kamenetskaia S. (2024) Summing It Up... Expressions with Numbers in Mexican Spanish, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 209–224. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-209-224

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Es bien sabido que para conocer a un pueblo hay que analizar la lengua que habla, porque en ella se encuentra la manifestación de su espíritu, de sus pensamientos y emociones más profundos e inherentes, sus actitudes propias y arraigadas; en una palabra, su identidad. Y el lenguaje mexicano, atrevido y audaz en su expresión, no solo utiliza las palabras, estos conjuntos de sonidos dotados de significado en el contexto, sino que recurre también a los números, para que su comunicación sea no solo más exacta y precisa, sino también enormemente eficaz.

El español, como cualquier otro idioma, es el resultado de su historia y su cultura. Enriquecida por todos los elementos de la vida cotidiana, el arte, la ciencia, la tecnología, la economía, etc., en la lengua queda huella de todo lo que es común a sus hablantes, de su realidad. En este sentido, los números forman parte del entorno, nos rodean las 24 horas del día, todo gira alrededor de ellos, a saber: fijamos la hora para la alarma; ponemos cierta cantidad de azúcar en el café o té, el trabajo está a tantos kilómetros de distancia, echamos varios litros de gasolina al coche, contamos los días antes de irnos de vacaciones, el equipo que seguimos ha marcado equis goles y más números y más datos... Y si es así, el lenguaje numérico también tiene y juega un papel importante en la vida, ya que en el español de México existen varias locuciones que usan las cifras, tanto cardinales como ordinales, que le confieren un valor preciso y a la vez muy expresivo, así como una extraordinaria riqueza.

El profesor español naturalizado mexicano Lope Blanch se cuenta entre los pioneros de la investigación sobre la numeración festiva mexicana, evidenciando la gran cantidad de juegos verbales ocurrentes y humorísticos, que sustituyen los números cardinales, como *tripas y triste* por tres; *sien* por siete, *dientes*, por diez, entre otros [Lope Blanch, 1989].

Expresiones de uso generalizado que utilizan los números en el español de México

Este trabajo se centrará en las expresiones de uso generalizado que utilizan los números, tanto cardinales como ordinales, en el hablar diario mexicano y que tienen un significado particular más allá de las propias cifras seleccionadas del *Diccionario del español de México* (en adelante DEM)¹, *Diccionario de mexicanismos*², *Diccionario breve de mexicanismos*³ y del *Diccionario de modismos mexicanos*⁴, así como las que se usan en la cotidianidad a mi alrededor. Reiteramos que para este trabajo se han escogido solo las expresiones que tienen un sentido privativo en

¹ Lara L.F. (dir.) (2010) *Diccionario del español de México*. México. El Colegio de México. 2 vols.

² Company Company C. (dir.) (2010) *Diccionario de mexicanismos*. México. Academia Mexicana de la Lengua, Siglo XXI Editores. 648 p.

³ Gómez de Silva G. (2001) *Diccionario breve de mexicanismos*. México. Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica. 252 p.

⁴ García-Robles J. (2012) *Diccionario de modismos mexicanos*. México. Porrúa. 354 p.

el español de México, aunque no todas son exclusivas de este país, pues algunas también se emplean en otras latitudes de la gran extensión de la lengua española, mismas que iremos indicando con base en los datos proporcionados por el *Diccionario de la lengua española (DLE)* de la Real Academia Española en su 23ª edición (2014)⁵, así como por el *Diccionario de americanismos (DA)*, editado por la Asociación de Academias de la Lengua Española en 2010⁶. Vale la pena precisar que en su mayoría las locuciones fraseológicas se han originado en España y fueron legadas a los pueblos americanos que empezaron a usarlas y las siguen utilizando hasta la fecha, como *partir en dos*; *(no) buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro*; *meterse en camisa de once varas*, por mencionar algunas incluidas en nuestra investigación y como son de uso extendido no hay necesidad de hacer ninguna anotación al respecto, aunque por la explicación se entiende su procedencia; otras, en cambio, son exclusivas de este lado del Atlántico, por lo que con base en los datos de las dos fuentes lexicográficas, *DLE* y *DA*, se proporcionará la información si la ocurrencia se emplea en otro lugar, además de México. Como nos centraremos en los fraseologismos, se eliminaron los juegos infantiles que de costumbre emplean los números, adivinanzas, acertijos y trabalenguas numéricos, así como expresiones descriptivas que no poseen un sentido especial, sino que detallan la realidad y no necesitan interpretar la frase para entenderla, como *cuatro ojos*, en sentido despectivo ‘persona que usa los lentes para ver bien’; *dos caritas*, ‘billete expedido durante la gubernatura de Pancho Villa (1913–1914) en Chihuahua’⁷ que tenía en el mismo imágenes de dos grandes revolucionarios, Francisco I Madero⁸ y Abraham González⁹, o *aplicar el treintaitrés* aludiendo a un artículo de la Constitución mexicana¹⁰, que significa ‘expulsar del país por orden del Ejecutivo a todo extranjero cuya permanencia se juzgue inconveniente’. Tampoco están presentes las locuciones arcaicas y desusadas, por ejemplo: *dar las ocho* ‘jalar la oreja a un alumno por su mal comportamiento’; *chocolate de tres tantos* ‘preparación de esta bebida de tres ingredientes: uno de canela, uno de azúcar y uno de cacao, acostumbrada en el siglo XIX’ o *cuarenta y uno*, ‘sobrenombre despectivo aplicado a

⁵ Real Academia Española (2014) *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Espasa Calpe. 2432 p. URL: <https://dle.rae.es/> (accessed: 29.01.2024).

⁶ Asociación de Academias de la Lengua Española y Real Academia Española (2010) *Diccionario de americanismos*. Madrid. Santillana. 2400 p. URL: <https://www.asale.org/damer/> (accessed: 29.01.2024).

⁷ Хосе Доротео Аранго Арамбула (1878–1923), более известный как Панчо или Франсиско Вилья, — один из лидеров Мексиканской революции, генерал и предводитель революционного крестьянства. В период с 1913 по 1914 г. взял под свой контроль штат Чиуауа. — *Прим. ред.*

⁸ Франсиско Игнасио Мадеро (1873–1913) — президент Мексики (1911–1913) во время Мексиканской революции. — *Прим. ред.*

⁹ Абраам Гонсалес Касавантес (1864–1913) — один из лидеров революционного движения либеральных взглядов, губернатор штата Чиуауа. Убит сторонниками В. Уэрты. — *Прим. ред.*

¹⁰ Конституция Мексики (*Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* de 1917) стала продуктом длительного революционного процесса. Базируясь на конституции 1857 г., она в то же время закрепила основные достижения революции: светское и бесплатное образование, 8-часовой рабочий день, аграрную реформу, установление минимального размера оплаты труда и др. Послужила образцом для других конституций государств Латинской Америки. — *Прим. ред.*

principios del siglo XX para referirse a las personas homosexuales, que fueron sorprendidas en una fiesta por la policía de la Ciudad de México, y enviadas a una colonia penal en Yucatán.

Para facilidad del lector, el trabajo se divide en dos apartados de recopilación: primero, se presentan las ocurrencias con números cardinales y segundo, con los ordinales, para posteriormente analizar qué tipo numérico es el más productivo y cuáles son los valores semánticos de preferencia que sostienen las expresiones en particular. Algunas locuciones del habla popular tienen un claro origen que les dio procedencia, por lo que son fáciles de entender, otras, en cambio, pueden tener orígenes desconocidos, porque aunque el elemento cultural del que partieron ya no existe, la expresión sigue siendo usual para la gente.

Expresiones con números cardinales

CERO

(*Partir/empezar*) *de cero*: esta expresión popular que existe también en ruso significa ‘iniciar algo o iniciarse en algo’ y su origen es matemático, ya que se parte de la nada (valor nulo) para llegar a algo.

Ser un cero a la izquierda: ‘ser un inútil, no servir para nada, no ser digno de atención o no tener importancia dentro de un grupo’. El significado de la expresión también proviene de las matemáticas: si se escribe cualquier cifra, por ejemplo, 20, y se le pone un cero delante —a la izquierda—, el valor queda igual; en cambio, si se escribe un cero detrás —a la derecha—, sería otro número muy distinto: 200. Por lo que, tanto en matemáticas como en la vida real, un cero a la izquierda no tiene ningún valor.

UNO

Aunque con esta cifra empieza el conteo, extrañamente solo se han encontrado dos expresiones que siguen la cuenta: la primera referente a la bebida o la comida: *Una no es ninguna, dos es la mitad de una y tres apenas es una. Y como una no es ninguna, volvemos a empezar*.¹¹ Esta frase invita a beber o comer sin culpa, por lo que siguiendo este consejo uno termina o muy borracho o satisfecho. Y la segunda, *Un día sí y otro también*: expresión irónica que reprocha algo que se hace con frecuencia, como tomar alcohol, salir de noche, no trabajar, cometer errores, etc.

DOS

El número **dos** registra 12 expresiones:

(*Estar*) *dos dos*: ‘regular’. La frase se emplea cuando nos sentimos mal de salud o andamos deprimidos y tristes, sin importar el motivo; en otras palabras, igual, de la puntuación dos; esto es, baja, tomando en consideración que en México muy bien o excelente es «10».

¹¹ Para las expresiones que presentan varios números, como en este caso, solo se tomará en cuenta y se contabilizará el primer elemento del mismo.

Para el significado ‘rápidamente, en un instante’, tenemos dos expresiones: *En un dos por tres*, locución acompañada por el movimiento de los tres dedos de la mano, pues el pulgar toca el índice y el medio y hace clic de velocidad de realizar la acción, de ahí el origen de la frase. Otra ocurrencia con el significado de rapidez es *En dos patadas*, en la cual *patada* significa, según el DEM, ‘un golpe dado con el pie, generalmente con la intención de herir o defenderse en una pelea’. El origen de esta locución se remonta a la época medieval, cuando los caballeros que realizaban torneos o combates a caballo, llevaban puesto un calzado especial llamado «albarda», que tenía una especie de protuberancia delantera que les permitía golpear a su rival con los pies.

Cada dos por tres: ‘cada rato, con frecuencia’. El origen de la expresión podría provenir del truco mercadotécnico habitual por la oferta de «pague dos (artículos) y llévase tres», que incrementa considerablemente la venta. Se cuenta que se originó con la llegada de las comunidades libanesa y hebrea a la capital del país durante las décadas de los treinta y cuarenta del siglo XX, que incorporaron esta estrategia de transacciones con dicha consigna.

Dos (que) tres: ‘más o menos, regular’, expresión que ofrece una solución media.

Dos de bastos: *bastos* es una carta del tarot y la expresión alude a la maniobra de los dos dedos del ladrón, el índice y el medio, que utiliza para robar lo que contienen las bolsas del pantalón de su víctima.

Partir en dos: ‘causar un gran daño, un gran dolor o una gran molestia’ en sentido metafórico, ya que proviene de la operación matemática de dividir un número entero en dos partes iguales.

Bajarle dos rayitas: ‘disminuir la intensidad de una actitud o comportamiento’, normalmente la ira, el enojo, el mal humor, etc. En la medición, las rayas representan niveles de mayor o menor grado, por lo que reducir su nivel significa bajar el volumen de la voz o del enfado. Y como el mexicano es muy afecto a la formación y el empleo de diminutivos por la indudable manifestación de cariño que en ellos se pone, confiere a la expresión petición y súplica, mas no exigencia y orden.

Estar entre dos aguas: ‘estar entre dos posibilidades sin saber escoger cuál es la mejor; estar indeciso, sin definirse’. Al parecer, esta frase tiene sus raíces en la mitología griega, según la cual Poseidón, dios de los mares, creó dos ríos, uno de agua salada y otro de agua dulce, o podría referirse a la acción sobrenatural de Moisés al dividir el Mar Rojo.

(Quedar) como el perro de las dos tortas: ‘no decidir entre dos oportunidades y al final perder ambas’. Se basa en la fábula escrita por Esopo (ca. 600–564 a. C.), que cuenta la historia de un perro que pasaba por un río, mientras cargaba un pedazo de carne en su boca. Al ver su reflejo en el agua, lo confundió con otro perro con carne, por lo que decidió adueñarse de la carne ajena, pero terminó soltando su pedazo al río al intentar tomar el otro. Y como resultado, acabó sin comida.

No tener dos dedos de frente: ‘persona de limitadas capacidades mentales’. Franz Joseph Gall (1758–1828), polémico anatomista alemán del siglo XIX y promotor de la llamada frenología, conjeturaba sobre el tamaño de la frente, convencido de que cuanto más ancha fuese ésta, más inteligente era el individuo. Por esa razón, aquellos que tenían una frente estrecha con una amplitud menor a dos dedos, eran menos inteligentes.

Más falso que un billete de dos pesos: cuando se pretende ponderar que algo o alguien es exageradamente mentiroso, engañoso o falaz, ya que no hay billetes mexicanos de esta denominación.

TRES

El número **tres** recoge seis locuciones, veamos:

A la de tres: ‘a la cuenta desde el uno hasta este número’.

A las tres para...: se usa con cualquier hora para dar a entender con enojo que falta muy poco tiempo para realizar alguna tarea que fue dada con mucha antelación.

Darse las tres: ‘dar una o varias fumadas seguidas a un cigarro de tabaco o de mariguana’. Unos versos anónimos publicados en 1914 en el periódico *Los Sucesos*, y dedicados a los malos hábitos de Victoriano Huerta (1850–1916), dictador mexicano que se desempeñó como presidente desde febrero de 1913 a julio de 1914 tras perpetrar el golpe de Estado, conocido como la Decena Trágica, dicen: «Solo puede en la mañana/darse un pobre gusto que es/el fumar mariguana/y ponerse a dar las tres»¹².

(No) buscarle tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro: se usa para dar consejo a quien, por su cuenta, busca soluciones inútiles para complicarse la vida, por lo que no debe uno dificultar lo sencillo ni intentar probar lo imposible. Según José M^a Iribarren, es un dicho corrompido, ya que el verdadero es buscar cinco pies al gato. Sin embargo, Cervantes (1547–1616) en el *Quijote* usa el dicho actual y escribe: «No ande buscando tres pies al gato». En su *Edición crítica del Quijote*, el cervantista español Francisco Rodríguez Marín (1855–1943) afirma que esta frase proverbial significa ‘buscar ocasión de pesadumbre y enojo’, y añade: «Más corriente ha sido decir cinco pies, y parece más propio: lo uno, porque hallar tres pies a quien tiene cuatro es cosa fácil y nada ocasionada a pendencias, mientras que hallarle cinco es imposible; y lo otro, porque solía añadirse: y no tiene sino cuatro, y aun está otra coletilla: no, que son cinco con el rabo» [Iribarren, 1996: 111].

Pagar en tres plazos: tarde, mal y nunca: señala las formas en que los tramposos o insolventes suelen pagar sus deudas de dinero. El origen de esta locución se halla en un pensamiento del célebre escritor y poeta español Francisco de Quevedo (1580–1645), afirmando lo siguiente: «Tres cosas se cobran tarde, mal y nunca: el dinero tarde, la salud mal y la vergüenza nunca».

¹² García-Robles J. Diccionario de modismos mexicanos. México. Porrúa. 2012.

No dar ni tres pesos por...: refiere al poco valor que representa algo o alguien. Puede que esta frase se haya empezado a utilizar durante la Revolución mexicana, en los inicios del siglo XX. A la llegada de Victoriano Huerta al poder, el nuevo presidente pidió a los bancos que emitieran billetes de manera exagerada para financiar su gobierno. Estos excesos en la oferta monetaria generaron inflación y la situación económica terminó por hacer colapsar al de por sí debilitado sistema bancario mexicano. Y como los bancos no tenían un respaldo del valor de ese papel, la gente empezó a rechazar su uso para transacciones y surgió la «moneda de conveniencia». Esta moneda consistía en piezas de metal y billetes que autoridades locales, militares y comerciantes acuñaron y emitieron con el fin de realizar sus transacciones, misma que tenía un valor monetario insignificante.

CUATRO

El número **cuatro** registra las siguientes frases:

Ponerle/tenderle/hacerle un cuatro: ‘engañar a alguien con la mala intención y hacerlo caer mediante una trampa o un señuelo’. Existen diversas versiones sobre el origen de esta expresión; la primera hace referencia a los cazadores de liebres o especies pequeñas, quienes ponían una piedra sostenida con tres palos y ataban un lazo a uno de ellos, sistema al cual se le llama «trampa en cuatro». Cuando la presa se acercaba para comer, jalaban del cordel y atrapaban al animal.

Otra explicación, que se puede encontrar en diversos sitios de Internet, sostiene que esta frase, *le pusieron un cuatro*, surge del juego de cartas conocido en México como «brisca», en el que la carta más baja es el 2 y a ésta le sigue el 4. Durante la penúltima mano del juego se acostumbra a tirar las cartas de más valor expuestas a ser capturadas en la última mano conocida como «arrastre», debido a que es una jugada de sacrificio, se tira intencionalmente la carta más baja con que se cuenta, a fin de tener idea de cuál es el juego de los oponentes. Como tirar un 2 sería demasiado obvio, *poner un cuatro* funciona como un señuelo para que los demás revelen su juego.

La última teoría explica que en latín, a los animales de cuatro patas se les llamaba *animalia quadrupeda*, lo que con el tiempo derivó en *cuatro* para referirse a los caballos, a los cuales los cuatrerros, ladrones de equinos, se les tendían trampas, poniéndoles un cuatro — o sea, un caballo — como señuelo para atraparlos¹³.

Meter las cuatro: ‘equivocarse, hacer algo indebido o decir algo inoportuno’, equivale a la expresión *meter la pata*, ya que alude a las cuatro extremidades del animal que cae en la trampa preparada por el cazador, metiendo la pata, y arruina su suerte al quedar atrapado.

(Haber) cuatro gatos: significa que hay poca gente o simplemente que hay menos gente de la que se podía esperar como asistencia a algún evento social, como una obra de teatro, una fiesta, exposición pictórica, mitin, etc. A los madrileños

¹³ Orón K. Frase mexicana: ‘Le pusieron un cuatro’, descubre su origen y qué significa. El Heraldo de México. 04.05.2022. URL: <https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2022/5/4/frase-mexicana-le-pusieron-un-cuatro-descubre-su-origen-que-significa-401356.html> (accessed: 26.09.2023).

de cuarta generación se les conoce como «gatos»; es decir, que no solo los nacidos en esta capital española, sino sus padres, abuelos y bisabuelos también tuvieron su origen allí y como es muy difícil encontrar a los madrileños de cuarta generación, por eso se dice que en Madrid solo hay cuatro gatos, ya que el resto es de fuera. No obstante, en México esta expresión tiene un significado malsonante, ya que *gato* quiere decir ofensivamente ‘criado o sirviente’, por lo que cuando se expresa que hay menos personas de las esperadas, se subraya esta connotación despectiva hacia el hecho del lugar vacío y a los pocos individuos que vinieron.

Al cuarto para las 12 indica como tiempo real, 11:45; no obstante, como expresión metafórica tiene el sentido de ‘a última hora’, cuando se quiere precisar que es demasiado tarde para hacer algo.

CINCO

Cinco recoge tres expresiones, dos relacionadas con los dedos de la mano, *Dar los cinco* ‘saludo’, ya que extendemos y acercamos la mano para chocarla a quien queremos saludar y *Hacerle cinco*, cinco, que significa ‘tener miedo’ que se acompaña de un gesto típico de susto cuando los dedos de una mano se juntan entre sí varias veces seguidas. La tercera es (*Estar*) *en sus cinco*, que sustituye los cinco sentidos, que quiere decir ‘estar consciente’.

SEIS

El número **seis** registra una locución muy usual en México: *Quedarse de a seis*: ‘sorprenderse, asombrarse’. De acuerdo con los dichos populares, la frase tiene sus orígenes en el México del siglo XIX, particularmente en el entorno militar de aquellos años. Según narra la historia, en dicha época la principal arma de guerra era el cañón, el cual se cargaba con bolas de acero de diferentes calibres, siendo las más comunes la de 4 y la de 6 pulgadas, medida utilizada según el sistema de medición de donde eran elaboradas; principalmente el Reino Unido, ya que los países latinoamericanos no eran productores de armamento. Cuando una bala de cañón era disparada, ocasionaba fuertes daños, por lo que a mayor calibre del proyectil, más grande era el impacto, por ende, las balas de seis pulgadas producían destrozos más sorprendentes que las de cuatro. Fue así que *quedarse de a seis* comenzó a utilizarse para referirse a un asombro de grandes magnitudes el cual se reflejaba en el rostro de los espectadores quienes se quedaban con la boca abierta. La otra versión, también del campo militar, deriva del diámetro del cañón de seis pulgadas para referirse a la sorpresa de la boca tan abierta como la de esta arma de artillería¹⁴.

SIETE

La cifra **siete**, número cabalístico y mágico por todo lo que representa en el mundo espiritual, extrañamente ofrece solo tres frases: *Tener siete vidas*, como los gatos que hace referencia a la agilidad y la flexibilidad de los felinos. Ciertas

¹⁴ Fernández D. ¿Cuál es el origen de la expresión ‘quedarse de a seis’? El Sol de Toluca. 27.06.2022. URL: <https://www.elsol-detoluca.com.mx/doble-via/cual-es-el-origen-de-la-expresion-quedarse-de-a-seis-8508451.html> (accessed: 26.09. 2023).

características de su anatomía les otorgan el reflejo de enderezamiento; es decir, la habilidad de aterrizar casi siempre sobre sus patas y sobrevivir a caídas en las que otros animales morirían. En consonancia con lo anterior, esta frase popular alude a una persona que ha escapado de morir después de sufrir varias enfermedades o accidentes que han puesto en peligro su existencia.

Salir con su domingo siete se usa para señalar que una mujer soltera quedó embarazada o para enfatizar que alguien ha hecho una tontería o algo fuera de lugar o ha expresado un comentario inapropiado. Se dice que esta locución llegó a México en la época virreinal, y se basa en una antigua leyenda europea: en un bosque, un grupo de duendes se encontraba danzando y cantando, en sus versos recitaban armoniosamente: “Lunes uno, martes dos, miércoles tres, jueves cuatro, viernes cinco, sábado seis” y así, una y otra vez, sin darse cuenta de que una joven los espiaba. Mientras entonaban su repetida estrofa, la mujer, sintiendo que algo faltaba en la canción, no pudo evitar exclamar: «¡Y domingo siete!», descubriéndose así ante éstos. En castigo a la indiscreción de la joven, los duendes esparcieron un hechizo sobre ella, que la dejó embarazada.

Otra locución es: *La visita de las siete casas*; para los católicos el Jueves Santo se acostumbra visitar a Jesucristo en siete templos diferentes, actividad cansada y agotadora, por lo que la frase alude a que el día fue agitado y muy pesado, dejándonos exhaustos.

OCHO

Ocho consigna dos frases populares:

Ni qué ocho cuartos: expresión con que se niega o rechaza rotundamente lo dicho o hecho por alguien o se hace burla de ello; se emplea para enfatizar un desacuerdo o desprecio por algo. La frase hace referencia a la moneda española de ocho cuartos, acuñada de cobre, cuyo valor adquisitivo era muy bajo.

Hacer ochos: hace alusión a un caminar zigzagante, parecido a la cifra ocho, cuando uno está borracho.

Extrañamente no se ha localizado ninguna ocurrencia con **nueve**, a pesar de que hay muchos refranes y dichos con esta cifra, como: *El nueve lo inventaron, un tres por tres*; *Si hasta el nueve de enero nieva, buena cosecha espera*; *Si llueve la luna de octubre, nueve meses cubre*; *Quien compra el paraguas cuando llueve, en vez de seis le cuesta nueve*; *A las diez en la cama estés y si se puede, a las nueve*, etc., por lo que el siguiente número en la lista es **diez**, cifra de mayor calificación escolar en México, y con este significado están relacionadas tres expresiones: *Apuntarse un diez* ‘tener una idea o acierto brillante, estupendo’¹⁵; *Pasársela/Estar de diez*, para indicar que algo es perfecto, magnífico, maravilloso y *Aventar un diez* ‘acertar, dar en el clavo, lograr algo’. Otra frase, *Cuenta hasta diez* alude a una famosa campaña

¹⁵ Jorge García Robles afirma que esta expresión tiene variante con la cifra ocho; es decir, *apuntarse un ocho*. En dicho caso puede tratarse de expresión que otorga a este número una connotación de éxito sin considerar la valoración decimal. Vid. García-Robles J. Op. cit.

de los años ochenta del siglo pasado para acabar con la ira y sus efectos negativos. Si estás enojado, antes de golpear o gritar, cuenta hasta diez y respira. De esa manera tendrás tiempo para pensar mejor y podrás tranquilizarte y frenar la intención de hacer algo dañino ante una situación que te resulta desesperada.

ONCE

Once cuenta con una locución, *Meterse en camisa de once varas*, expresión usada para señalar que uno está en problemas graves, en asuntos que no conoce o que no le competen. El origen refiere los ajusticiamientos llevados a cabo por la Santa Inquisición durante el periodo medieval cuando se usaba el paño de varas, tejido muy sofisticado con el que ataviaban a los presos condenados a muerte.

Hasta aquí hemos visto las expresiones con los números cardinales consecutivos, con excepción del *nueve* que no reportó ninguna locución, en adelante las mismas no presentarán una secuencia numérica cronológica; no obstante, esto no significa que sean menos usuales.

VEINTE

Veinte recoge dos expresiones relacionadas con la moneda de veinte centavos y las llamadas telefónicas:

Caerle el veinte: ‘comprender, recordar, darse cuenta repentinamente’. La frase alude a la época de los teléfonos públicos que usaban monedas de 20 centavos para hacer la llamada. Se insertaba la moneda, misma que caía en la ranura y a partir de este momento se podía establecer la comunicación, por lo que como moneda permitía conectar a los hablantes al caer, lo mismo sucede con la mente.

Acabársele el veinte significa que se terminó la buena suerte, el tiempo o la oportunidad, ya que las llamadas duraban tres minutos y si se finalizaba la conexión y para seguir hablando, habría que depositar otra moneda de la misma denominación.

CUARENTA

Cantar las cuarenta: ‘regañar a alguien, con razón, por algo que ha hecho mal’, cuyo origen está en un juego de cartas llamado ‘tuté’. Las cartas con el valor más alto de este juego son el caballo y el rey. En el tute, cuando alguien consigue el caballo y el rey del mismo palo: oros, copas, espadas o bastos, canta en voz alta: «¡Las 40!», porque son las cartas que más puntos dan al jugador.

CIEN

Andar al 100, se usa para indicar que estamos con la energía al 100%; es decir, que tenemos ánimo, el ímpetu y la actitud positiva para cumplir con nuestras actividades.

QUINIENTOS

Llegar a las quinientas, sustitución de la palabra «horas» que significa ‘llegar tarde, con demasiado retraso’; la cifra tan alta exagera la tardanza excesiva.

MIL

El número **mil** recoge tres expresiones que agigantan nuestras emociones, representadas con una cifra muy grande, como es este caso. En primera instancia de amor: *Te quiero mil* y de aprecio, *Valer mil*; en el segundo, para representar

algo negativo o indeseado: *De los mil demonios*, donde la palabra «demonios» se utiliza de manera figurada para transmitir una enorme sensación de malestar o disgusto.

Y por último en esta lista de expresiones con números cardinales figura la de *Cañonazo de 50 mil pesos* que se atribuye al presidente general Álvaro Obregón (1880–1928), que gobernó México en los años veinte del siglo pasado, pues ningún general, persona de conducta intachable y de alta moral, ejemplo para los militares, según él, podía resistirse al soborno de 50 mil pesos, cantidad estratosférica en aquellos tiempos, por lo que dicha frase se convirtió en proverbial para indicar la corrupción que se hizo el *modus operandi* de la sociedad mexicana.

Para repasar, veamos la tabla con números cardinales que han presentado las expresiones y su porcentaje:

Número cardinal con letra	Cantidad de ocurrencias	%
Cero	2	4.3
Uno	2	4.3
Dos	12	24.5
Tres	6	12.2
Cuatro	4	8.3
Cinco	3	6.3
Seis	1	2.1
Siete	3	4.3
Ocho	2	4.3
Diez	4	8.3
Once	1	2.1
Veinte	2	4.3
Cuarenta	1	2.1
Cien	1	2.1
Quinientos	1	2.1
Mil	3	6.3
Cincuenta mil	1	2.1
Total	49	100

Es decir, 17 cifras cardinales presentan 49 expresiones, de las cuales los números consecutivos *dos* y *tres* reúnen la mayor cantidad de frases: *dos* con 12, equivalente a 24.5%, seguido por *tres* con 6 locuciones (12.2%). *Cuatro* y *diez* cierran esta lista de contar con mayor cantidad de frases compartiendo 4 expresiones cada uno (8.3%). Y los valores semánticos que abarcan las 49 ocurrencias están relacionados con las actividades y sentimientos humanos más cotidianos, como iniciar algo, apresurarse por tener poco tiempo, estar muy bien de ánimo, o por el contrario, regular, estar equivocado y en problemas, mentir y hacer trampa, dar consejos y hacer las cosas rápido, etc.

Expresiones con números ordinales

Veamos ahora el segundo grupo, locuciones con números ordinales. Todas las expresiones abarcan los primeros cinco números, del primero al quinto.

Primero recoge una expresión, de *primera*, que se refiere a la mayor calidad o nivel; en cambio, la locución para la siguiente cifra, de *segunda*, alude a la calidad o nivel mucho menor; en otras palabras, de baja calidad.

Asimismo, **segundo** tiene otra frase, *Agarrar el segundo aire*, que expresa metafóricamente que alguien luce rejuvenecido, lleno de vida, feliz y contento.

Tercero aparece en la lista con una sola ocurrencia: *La tercera es la vencida* o *A la tercera va la vencida*; es decir, tenemos tres oportunidades para que todo salga perfecto, a pesar de haber fracasado en dos intentos anteriores, en el tercero se conseguirá el fin deseado. Esta frase optimista de superación personal tiene un origen oscuro, pues remite a los tiempos cuando se luchaba cuerpo a cuerpo, y ganaba el que derribaba tres veces a su adversario. También existe otra versión de su procedencia relacionada con el ámbito de la justicia. En este campo durante los siglos XVI y XVII, en la práctica procesal, se condenaba a la muerte al cometer el tercer robo. De esta manera, para el reo, al igual que sucedía con quienes practicaban lucha cuerpo a cuerpo, la tercera, era la última.

La cifra ordinal **cuatro** presenta la única expresión *Andar a la cuarta pregunta* que significa ‘no tener dinero, ser pobre’. Se cree que tuvo su origen hace siglos en España, cuando en los interrogatorios los inculpados eran cuestionados por las autoridades, a partir de cuatro preguntas habituales: nombre; edad; estado y nacionalidad, mientras que la cuarta refería a los bienes y rentas del acusado, quien — sin duda, pobre — paraba el interrogatorio.

Quinto, a diferencia de los demás números, se destaca con cuatro ocurrencias:

De quinta: ‘de una calidad inferior o menor nivel’. Como con los números *primero* y *segundo*, que, como acabamos de mencionar, indican nivel o calidad de las cosas, en este caso el nivel de calidad es el pésimo.

No haber quinto malo: ‘lo mejor de una situación ocurre al final’. Esta interpretación tiene su origen en las fiestas taurinas españolas, en las que antiguamente eran los ganaderos quienes decidían el orden de los toros en la jornada, por lo que dejaban a sus ejemplares más destacados en el quinto lugar, para ofrecer el mejor espectáculo al final de la faena. Otra versión, menos extendida, sugiere que si bien la expresión procede de las corridas de toros, en realidad hace referencia al ánimo de los asistentes a la lidia, quienes, después de ver al cuarto toro, disfrutaban de una merienda. Así que cuando se reiniciaba la corrida con el quinto ejemplar, los espectadores estaban más dispuestos para la diversión.

Otras dos frases de este número se relacionan con la moneda de menor denominación que era de cinco centavos, que circuló hasta los años setenta del siglo pasado y coloquialmente se le llamaba *quinto*; en consecuencia, ambas frases tienen el mismo significado: ‘estar sin dinero, en la pobreza extrema’. La primera expresión describe la situación: *No tener/traer (ni) un quinto* o *Quedarse sin un quinto*,

mientras el origen de la segunda, *En la quinta chilla*, viene del latín, *scindûla*, nombre de las tablas delgadas y de baja calidad, de ahí que en español *chilla* significó lo mismo. Es probable que a un cuartucho armado con estas tablas, también se le llamara *chilla* y lo habitaran quienes no tenían para más, lo que explica su sentido de estar en la miseria absoluta¹⁶.

En resumen, tenemos los siguientes datos con las expresiones que contienen cinco números ordinales:

Número ordinal con letra	Cantidad de ocurrencias	%
Primero	1	11
Segundo	2	22
Tercero	1	11
Cuarto	1	11
Quinto	4	45
Total	9	100

Los datos de los números ordinales nos muestran su poca productividad, destacándose la cifra *quinto* con una mayor cantidad de ocurrencias, cuatro. Las cinco cifras consecutivas presentan los significados habituales relacionados con la actividad humana: calidad en los artículos, tener oportunidades para hacer algo, estar de buen ánimo y ser pobre.

* * *

Como se puede apreciar de las dos tablas, las expresiones con números son muy productivas, ya que en total hemos localizado 58 ocurrencias usuales, cifra considerable, que tienen sus significados propios y particulares en el español mexicano. De éstas, los 17 números cardinales engloban 49 expresiones, mientras que las cinco cifras ordinales consecutivas contienen 9; esto es, 40 ocurrencias menos. Por lo que los números cardinales son los más productivos, siendo *dos* el que presentó mayor cantidad de frases, 12, frente a la mayor recurrencia de locuciones, cuatro, del número ordinal *quinto*; es decir, 8 menos. En cuanto a los sentidos, podemos concluir que hay coincidencias en los números ordinales y cardinales debido a que las expresiones presentan el actuar y sentir humano, por lo que el ánimo, oportunidades y el nivel socioeconómico concuerdan en ambas.

Y como las cifras no mienten, podemos concluir que el lenguaje colorido y audaz de los mexicanos, que, sin duda, descansa en sus fundamentos históricos, parece no tener límites, ya que cuando las palabras por sí mismas no les son suficientes, recurren a los números para «darse a entender» de manera más efectiva, expresiva y eficaz. Así que a fin de cuentas, los mexicanos hablan con números, y cuentan hasta 33 antes de decir, y hasta 99 antes de escribir.

¹⁶ Estar en la prångana, sin un clavo, como La Magnífica... Frases y palabras que reflejan la escasez de recursos. Algarabía. México. 11.09.2020. URL: <https://algarabia.com/estar-en-la-prangana-sin-un-clavo-como-la-magnifica/> (accessed: 18.10.2023).

Список литературы / References

Fernández D. (2022) ¿Cuál es el origen de la expresión 'quedarse de a seis'? [What is the origin of the expression 'quedarse de a seis'?], *El Sol de Toluca*. URL: <https://www.elsoldetoluca.com.mx/doble-via/cual-es-el-origen-de-la-expresion-quedarse-de-a-seis-8508451.html> (accessed: 26.09.2023). (In Spanish)

Iribarren J.M. (1996) *El porqué de los dichos* [The reason for the sayings], 9^a ed., Pamplona, Gobierno de Navarra, 422 p. (In Spanish)

Lope Blanch J.M. (1989) Un sistema de numeración festivo [A festive numbering system], *Estudios de lingüística hispanoamericana* [Studies in Hispanic American linguistics], México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 223-225.

Orona K. (2022) Frase mexicana: 'Le pusieron un cuatro', descubre su origen y qué significa, *El Herald de México*, URL: <https://heraldodemexico.com.mx/tendencias/2022/5/4/frase-mexicana-le-pusieron-un-cuatro-descubre-su-origen-que-significa-401356.html> (accessed: 26.09.2023). (In Spanish)

Rivera L.M. (1922) *Origen y significación de algunas frases, locuciones, refranes, adagios y proverbios usados en la República mexicana o en algunas regiones de ella* [Origin and meaning of some phrases, locutions, sayings, adages and proverbs used in the Mexican Republic or in some regions of it], Guadalajara, Tip. Jaime, 286 p. (In Spanish)

Монография «Испания. Современное нестабильное общество»: взгляд в прошлое и ключ к пониманию современных проблем страны

© Дементьев А.В., 2024

Алексей Владимирович Дементьев, кандидат филологических наук, доцент кафедры испанского языка МГИМО МИД России.
119454, Москва, проспект Вернадского, 76
E-mail: alexdem_madrid@mail.ru



Рецензия на монографию: Хенкин С.М. Испания. Современное нестабильное общество. – Москва: Издательство «Аспект Пресс», 2023. – 383 с.

Ключевые слова: Испания, история, демократия, монархия, сепаратизм

Для цитирования: Дементьев А.В. (2024) Монография «Испания. Современное нестабильное общество»: взгляд в прошлое и ключ к пониманию современных проблем страны. *Ибероамериканские тетради*. № 2. С. 225–231. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-225-231

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии потенциального конфликта интересов.

La monografía «España. La sociedad actual inestable»: una mirada al pasado y la llave para entender los problemas actuales del país

© Dementiev A.V., 2024

Alexei V. Dementiev, Doctor en Filología, profesor titular del Departamento de Español, Instituto Estatal de Relaciones Internacionales de Moscú (Universidad MGIMO).
119454, Rusia, Moscú, Avenida Vernadsky, 76
E-mail: alexdem_madrid@mail.ru

Reseña de la monografía: Khenkin S.M. España. La sociedad actual inestable. –Moscú: Editorial «Aspekt Press», 2023. – 383 p.

Palabras clave: España, historia, democracia, monarquía, separatismo

Para citar: Dementiev A.V. (2024) La monografía «España. La sociedad actual inestable»: una mirada al pasado y la llave para entender los problemas actuales del país, *Cuadernos Iberoamericanos*, no. 2, pp. 225–231. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-225-231

Declaración de divulgación: El autor declara que no existe ningún potencial conflicto de interés.

BOOK REVIEW

Iberoamerican Papers. 2024. 2. P. 225–231
DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-225-231

UDC 94:394

Received 10.02.2024
Revised 25.04.2024
Accepted 05.06.2024

The Monograph «Spain. Modern Unstable Society»: A Look Into the Past and the Key to Understanding the Pressing Problems of the Country

© Dementiev A.V., 2024

Alexei V. Dementiev, PhD (Philology), Associate Professor at the Department of Spanish Language, MGIMO University.
119454, Russia, Moscow, prospect Vernadskogo, 76
E-mail: alexdem_madrid@mail.ru

Book review: Khenkin S.M. Spain. Modern Unstable Society. – Moscow. Publishing house «Aspekt Press», 2023. – 383 p.

Keywords: Spain, history, democracy, monarchy, separatism

For citation: Dementiev A.V. (2024) The Monograph «Spain. Modern Unstable Society»: A Look Into the Past and the Key to Understanding the Pressing Problems of the Country, *Iberoamerican Papers*, no. 2, pp. 225–231. DOI: 10.46272/2409-3416-2024-12-2-225-231

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the author.

Монографии известного российского исследователя-испаниста С.М. Хенкина «Испания. Современное нестабильное общество» суждено — и с полным основанием — занять видное место в разделах отечественной политологии, посвященных изучению прошлого и настоящего этой неординарной западноевропейской страны. Обстоятельная работа (383 с.) была опубликована в 2023 г. издательством «Аспект Пресс» и, несмотря на вовлеченность отечественных экспертов в дискуссии по поводу ряда острых региональных и глобальных конфликтов, незамедлительно привлекла внимание научного сообщества нашей страны.

Впечатляют хронологические рамки исследования — с 1975 г., когда уход Ф. Франко (Francisco Franco, 1939–1975) открыл реальные возможности для демократического транзита, вплоть до постковидного периода, т.е. фактически до наших дней. Оправданным представляется деление монографии на четыре раздела, посвященных мирному переходу от франкизма к консолидированной демократии (раздел I); ракурсам социальной трансформации, включая тенденции массового протеста (раздел II); эволюции партийно-политической системы (раздел III); новым вызовам в рамках существующей политико-территориальной модели (раздел IV).

Главная задача работы, заданная автором в ее названии, заключается в анализе факторов нестабильности испанского общества. Речь идет о неустойчивости социально-экономического развития в последние десятилетия, асимметричности современных политической и финансово-налоговой систем, а также о проблемах, перешедших к демократии от предшествующих эпох, включая конфликтогенность отношений между Центром и регионами. При этом С.М. Хенкин предупреждает читателя, что в его интерпретации «нестабильное общество» не несет в себе однозначно негативной коннотации в силу того, что под этим понятием подразумевается всё более привычное существование современного социума в условиях постоянной турбулентности и непредсказуемости хода мировых событий.

Работа российского ученого объединяет черты академического исследования и исторического обзора. Автор синтезировал и подытожил опубликованные им многочисленные труды, посвященные политической и социально-экономической эволюции Испании после краха франкизма.



Подобное комплексное описание полувековых событий нечасто встречается в современной политологии. Следует также отметить, что, помимо своей безусловной научной значимости, монография представляет собой удачный образец учебно-познавательной литературы, предназначенной не только для историков и политологов, но и для широкого круга учащихся, интересующихся проблемами Испании.

Немаловажная научная значимость книги заключается в попытке выяснения концептуальной природы государства автономий как специфической модели территориально-административного устройства Испании. Как известно, на этот счет имеется несколько мнений. Причисляя Испанию к странам с унитарным государственным устройством, исследователи одновременно обнаруживают в нем немало федерализующих и регионалистских начал. Причем динамика взаимоотношений между Центром и регионами в последние десятилетия имеет тенденцию к наращиванию федеративных элементов. Профессор С.М. Хенкин обращает внимание на то, что демократическая Конституция 1978 г. не дает четкого определения государственного устройства Испании. Складывается парадоксальная ситуация, когда при определении политико-территориального устройства государства Основной закон представляет собой условие необходимое, но недостаточное. В результате с правовой точки зрения государство автономий — понятие аморфное. Отсутствие правовой дефиниции государства автономий приводит к тому, что в Испании нет критериев степени соотнесенности общенациональных интересов с интересами регионов. По этой причине понятие государства автономий эксплуатируется различными партиями и территориальными единицами в своих узкопартийных или местнических целях. Сам же автор придерживается той точки зрения, что государство автономий — это гибридная форма, промежуточная между унитарным государством и федерацией. В седьмой главе им предпринимается достаточно успешная попытка разобраться, какие черты унитаризма и федерализма присутствуют в государстве автономий, для чего исследователь сопоставляет испанский опыт с мировым.

Книга неординарна как по исторической ретроспективе, так и по глубине анализа столь сложных, переходящих в стадию сепаратизма явлений, как радикальный каталонский и баскский национализмы на разных исторических этапах их развития. Российский ученый приходит к заключению, что экономический рост Каталонии и Страны Басков во второй половине XIX – начале XX в. привел к ускорению там социальных процессов и консолидации этнокультурной идентичности. Это явление стало идейной предтечей радикального регионального национализма, который постепенно стал вторгаться в область государственного строительства. Одновременно автор рассматривает генезис и современные проявления каталонского и баскского сепаратизмов, раскрывает их сущностные характеристики и предлагает анализ эволюции научных взглядов на эти явления.

Наибольший интерес для современного читателя представляют мысли о путях выхода из «каталонского лабиринта», о чем идет речь в разделе IV (глава 8). Как пойдет развитие событий в Каталонии, профессор С.М. Хенкин не берется однозначно предсказывать. Он задается другим вопросом: с использованием какого инструментария — более политического или более силового — испанские власти намерены решать каталонскую проблему. При этом автор разделяет мнение аналитиков, полагающих, что в ближайшие годы ожидать завершения конфликта нереально.

Заслуживают внимания те места книги, в частности глава 6, где речь идет о кризисе государственного управления, приобретшем особенно острые формы в 2016–2019 гг. на фоне высокого уровня безработицы, громких коррупционных скандалов, активизации сепаратистских сил в Каталонии, падения доверия простых испанцев к политическим институтам, включая Генеральные кортесы, монархию и традиционные партии. Достаточно упомянуть, что в 2016–2019 гг. трижды проводились досрочные парламентские выборы из-за неспособности ведущих политических объединений — Испанской социалистической рабочей партии (Partido Socialista Obrero Español, ИСПП) и Народной партии (Partido Popular, НП) — сформировать эффективное правительство, способное руководить страной отведенные ему четыре года.

Историко-политологическая насыщенность работы не помешала С.М. Хенкину удачно вычленить узловые аспекты, вскрывающие причины кризиса бипартидизма и на этом фоне неоднозначной траектории движения партий-новичков, таких как «Унидас Подемос» (Unidas Podemos), «Сьюдаданос» (Ciudadanos) и «Вокс» (Vox). В частности, изложены факторы, способствующие росту популярности ультраправой партии «Вокс», за короткий срок ставшей конкурентом Народной партии в борьбе за голоса консервативно настроенной части испанского электората.

О том, что страна способна на крутые избирательные «виражи», свидетельствуют трагические события 11 марта 2004 г., когда в результате терактов, организованных радикальными исламистами на железнодорожных вокзалах Мадрида, погибли 192 человека, а более 1500 получили ранения различной тяжести. Теракт был совершен в преддверии общенациональных парламентских выборов 14 марта 2004 г. Это было кровавое «возмездие» фундаменталистов за непосредственное военное участие испанцев в иракском конфликте. Правительство Народной партии во главе с Х.М. Аснаром (José María Aznar, 1996–2004) допустило ряд грубых промахов 11–13 марта, голословно обвинив боевиков баскской террористической организации ЭТА (Euskadi Ta Askatasuna) в чудовищном преступлении. Необоснованность обвинений очень быстро вскрылась, и правительство Х.М. Аснара, активно поддержавшее в 2003–2004 гг. силовую операцию Вашингтона против Ирака, оказалось у «позорного столба» в собственной стране. В считанные часы внутривнутриполитическая ситуация в Испании кардинально изменилась.

14 марта к избирательным урнам пришла разгневанная и напуганная страна. Все социологические прогнозы, ранее не ставившие под сомнение успех Народной партии, оказались на проверку ошибочными. Уверенную победу на выборах одержала оппозиционная ИСРП. По данным экспертных агентств, теракты в Мадриде прямо или косвенно повлияли на волеизъявление 7,4 млн человек (28,5 % всех проголосовавших). «Равнение» на Вашингтон в международных делах дорого обошлось испанскому руководству.

Возможно ли повторение подобных «виражей» в будущем? Следуя логике С.М. Хенкина, это вполне допустимо. События 2024 г., прежде всего электорального плана, стали подтверждением вывода российского ученого о том, что Испания пока не делает остановок на пути «стабильной нестабильности». Страну продолжает лихорадить. Например, по итогам состоявшихся 18 февраля 2024 г. региональных выборов в Галисии очередную победу одержала НП, завоевавшая в местном парламенте абсолютное большинство депутатских мест: 40 из 75 (на два меньше, чем в 2020 г.). Казалось бы, налицо аргумент в пользу стабильности. Однако в действительности подобная преемственность оказывается «от лукавого», т.к. внутри галисийского общества зреет «бомба замедленного действия». Правящая в стране ИСРП на региональных выборах потерпела болезненное поражение, получив всего девять парламентских мест (на пять меньше, чем в 2020 г.). В то же время рывок вперед сделал Галисийский националистический блок (ГНБ) (*Bloque Nacionalista Galego*), увеличивший свое представительство с 19 до 25. Таким образом, ведущие политические партии — ИСРП и НП — теряют очки, которые с охотой «подбирают» региональные националисты. Не следует исключать, что в обозримом будущем на смену консерваторам к власти могут прийти галисийские националисты. Ни для региональной, ни для общенациональной стабильности такой поворот не будет представлять серьезной угрозы по той причине, что в разное время и Страной Басков, и Каталонией руководили националисты. Однако тенденция не может не насторожить «народников» и социалистов, поскольку «размывание партийного ландшафта» не идет на пользу ни НП, ни ИСРП.

Другим примером усиления националистических настроений в регионах стали выборы в парламент Страны Басков 21 апреля 2024 г. Сепаратистская левая коалиция Бильду (*EH Bildu*), ранее связанная с террористической организацией ЭТА, получила 27 из 75 депутатских мандатов (на шесть больше, чем в 2020 г.). Сдали позиции умеренные националисты из рядов Баскской националистической партии, получившие 27 мест (на четыре меньше, чем на выборах 2020 г.). Хотя по итогам голосования сепаратисты Бильду остались в оппозиции, рост их популярности очевиден.

Не снижают планку своих сепаратистских требований каталонские радикалы, обладавшие в 2024 г. парламентским «ключиком» к сохранению ИСРП у власти. Этот «ключик» в виде семи депутатских мандатов оказался в руках небезызвестного К. Пучдемона (*Carles Puigdemont*, р. 1962), лидера

радикальной националистической партии «Вместе за Каталонию» (*Junts per Catalunya*). Свою парламентскую поддержку председателю правительства П. Санчесу (Pedro Sánchez, 2018–2019, 2020–2023, 2023 — по наст вр.) он обусловил жесткими требованиями: усиление позиций каталанского языка в стране и в рамках ЕС, амнистия для всех осужденных за антиконституционный плебисцит 2017 г., гарантии проведения нового регионального референдума о предоставлении каталонцам права на самоопределение. Первое из этих требований П. Санчес поспешил выполнить, по второму им был запущен переговорный механизм. Что же касается референдума, то на этот запрос лидер ИСРП долго не давал внятного ответа, осознавая, что согласие будет означать угрозу развала Испании по этнотерриториальному признаку, а отказ лишал его кресла премьер-министра. В любом случае испанские социалисты, стремящиеся правдами и неправдами удержаться у власти, оказались на «крючке» у каталонских националистов, что не добавило стране институциональной устойчивости.

В апреле 2024 г. нагнетанию внутривластной нестабильности добавил демарш П. Санчеса, обидевшегося на оппозиционные СМИ и НПО за критику в адрес его жены Бегонии Гомес (Begoña Gómez, р. 1975) и объявившего по этой причине о своей возможной отставке. Этот рискованный шаг председателя правительства поставил страну на грань политического кризиса. Вместе с тем ИСРП (как руководство, так и рядовые члены соцпартии) солидарно сплотились вокруг своего лидера. 29 апреля П. Санчес выступил с заявлением о продолжении работы на посту главы правительства. В результате рейтинги соцпартии и лично П. Санчеса выросли: партия продемонстрировала единство и сплоченность в ответ на выдвинутые против П. Санчеса и Б. Гомес обвинения в причастности к коррупционным махинациям, а сам премьер защитил честь и достоинство своей супруги. На какой-то период институциональная «лодка» перестала раскачиваться, но надолго ли?

Прогнозы — вещь неблагодарная, особенно применительно к Испании. Поэтому на вопрос, что можно ожидать от современного нестабильного общества Испании в ближайшем будущем, однозначный ответ вряд ли последует. Ведь, как верно подметили Аркадий (1925–1991) и Борис (1933–2012) Стругацкие в своей пронизательной повести «Трудно быть богом», на смену «серым» (*силам*) зачастую приходят «черные» (*силы*). Иными словами, в Испании место прагматично-умеренных региональных политиков могут занять воинствующие радикалы ультранационалистического толка, а угроза сепаратизма может всколыхнуть испанский электорат до такой степени, что у руля власти окажутся крайне правые.

**Imágenes para la entrevista con E. Aguerre
«Se puede contar a Uruguay a través del arte»**



Petrona Viera. El Recreo. c. 1924.

Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay

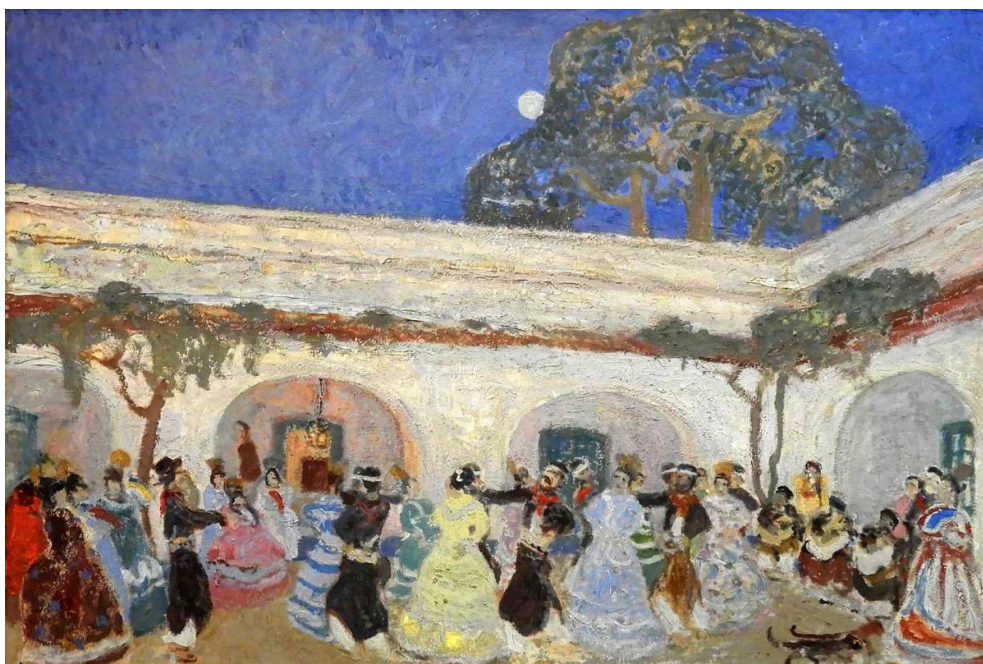


Petrona Viera. Frutas.

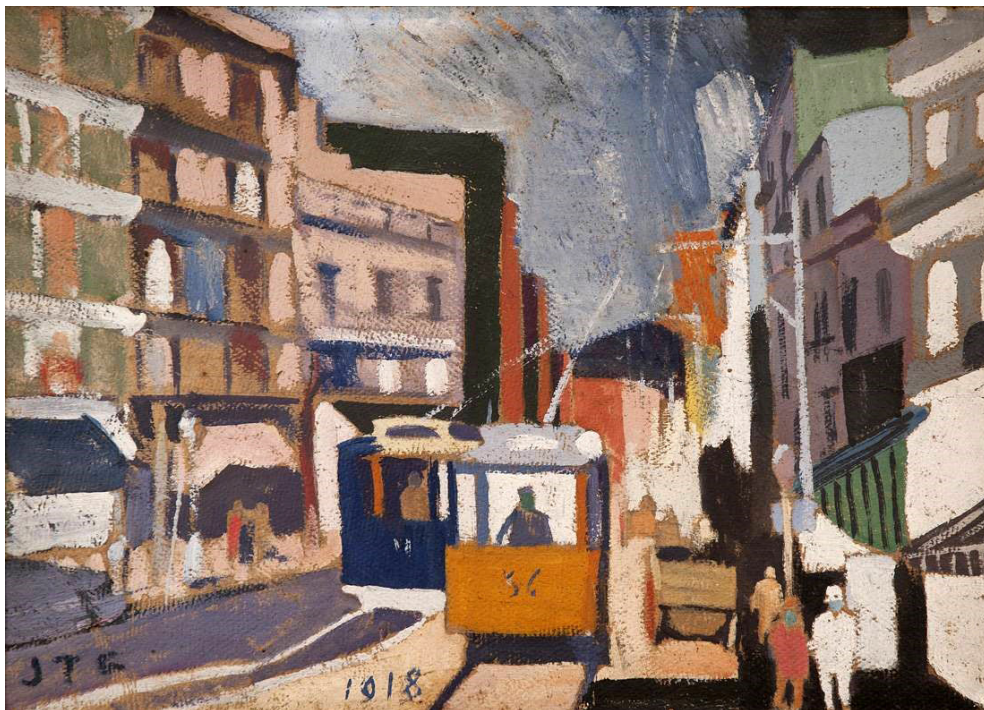
Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay



*Pedro Figari. Cortejo mínimo. c. 1921.
Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay*



*Pedro Figari. Pericón en el patio de la estancia. c. 1925.
Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay*



*Joaquín Torres García. Paisaje de ciudad. 1918.
Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay*

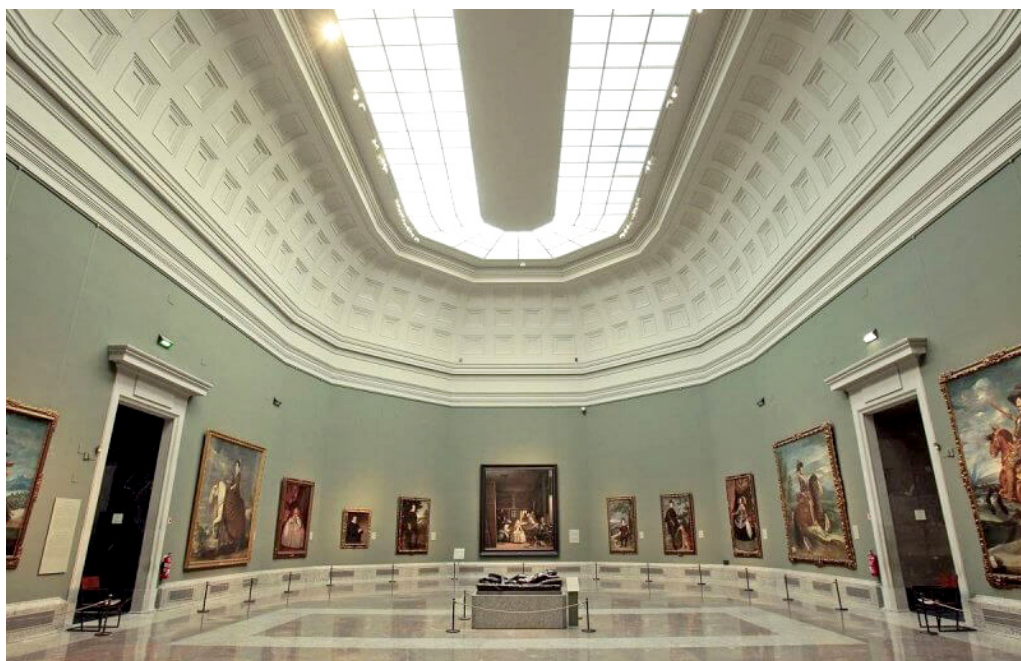


*Joaquín Torres García. Paisaje de playa. 1924.
Colección Museo Nacional de Artes Visuales, Uruguay*

Иллюстрации к аналитическому эссе Т.И. Пигарёвой
«Испания в зеркале музея Прадо»



*Парадный вход в музей Прадо. Памятник Диего Веласкесу
(скульптор Анисето Мартинес), установлен в 1899 г.*



*Современный вид базиликального зала музея Прадо.
В алтаре — «Менины» Диего Веласкеса*



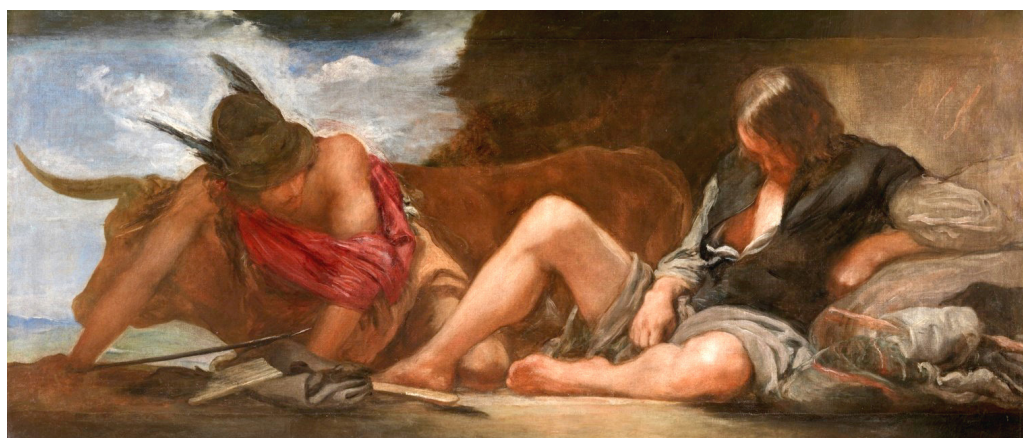
Неизвестный автор. Охота на кроликов. Ок. 1125. Фреска из церкви Сан-Бaudелио в Берланге (Сория). Коллекция музея Прадо



Неизвестный автор. Медведь. Ок. 1125. Фреска из церкви Сан-Бaudелио в Берланге (Сория). Коллекция музея Прадо



*Питер Пауль Рубенс. Меркурий и Аргус. 1636–1638.
Коллекция музея Прадо*



Диего Веласкес. Меркурий и Аргус. Ок. 1659. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя. Жмурки. 1789. Коллекция музея Прадо



Франсиско Гойя. Луг у Сан-Исидро. 1788. Коллекция музея Прадо

Иллюстрации к исследовательской статье Э.Д. Ху
«Хуан де Арельяно (1614–1676) и его цветочные гирлянды»



Хуан де Арельяно. Гирлянда из цветов и пейзаж. 1652



Хуан де Арельяно. Цветочная корзина. Ок. 1670



Хуан де Арельяно. Натюрморт с цветами

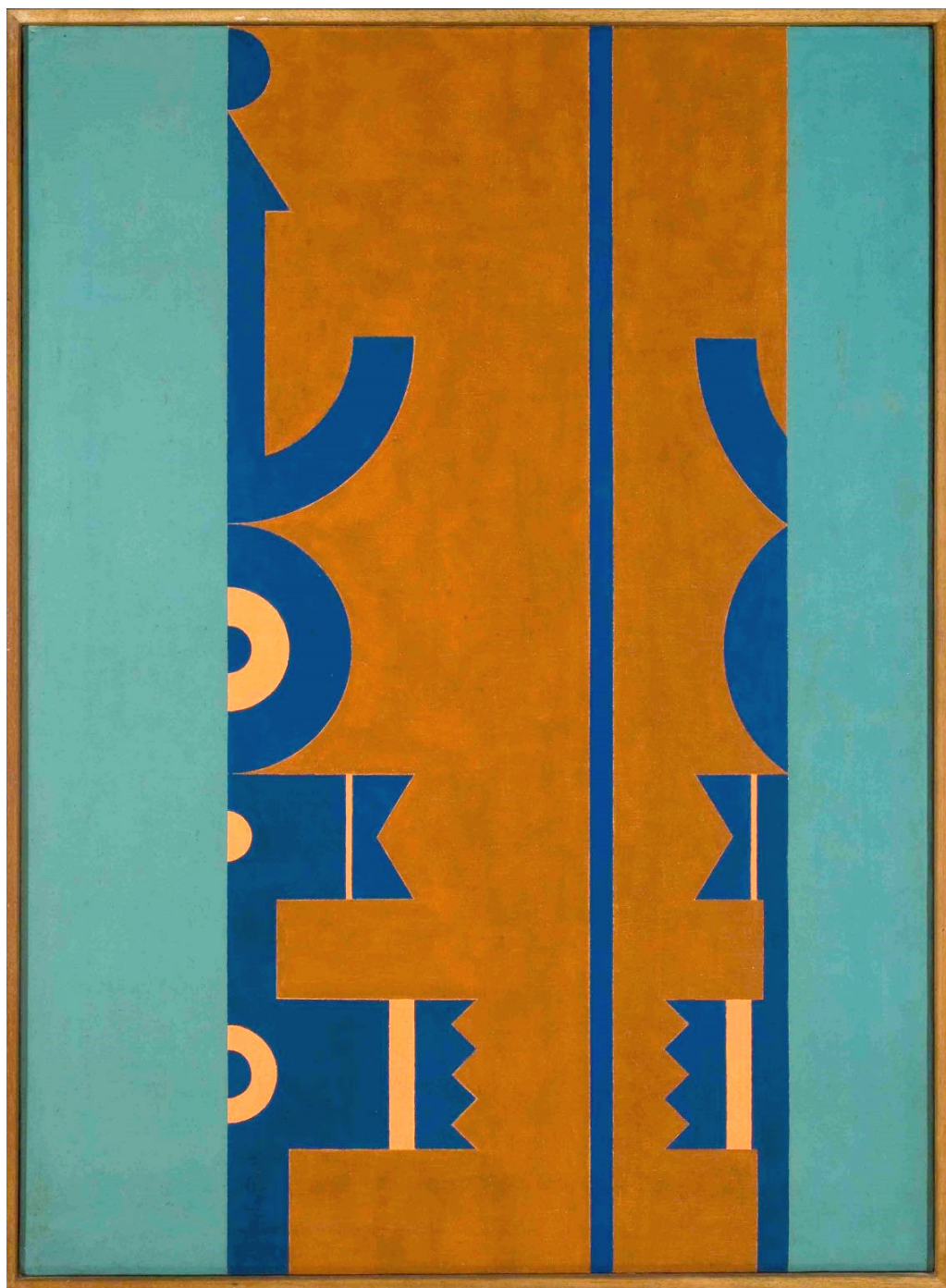
Иллюстрации к аналитическому эссе Н.В. Вихревой
«Геометрия сакрального. Знаковая система бразильского художника
Рубема Валентима»



Рубем Валентим. Эмблема. 1975



*Рубем Валентим. Вид произведения Templo de Oxalá (Храм Ошала)
на XXXV Биеннале в Сан-Паулу. 2023*



Рубем Валентим. Рим. 1966

Ссылки к иллюстрациям

1. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Af1928-0112-1
2. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/George_Canning%2C_Prime_Minister_of_The_United_Kingdom.jpg
3. [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hoa_Hakananai%27a#/media/File:Easter_Island_Head_\(11271600565\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Hoa_Hakananai%27a#/media/File:Easter_Island_Head_(11271600565).jpg)
4. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Oc1903-150
5. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/34378001>
6. <https://smarthistory.org/taino-zemis-and-duhos/>
7. <https://www.ebay.co.uk/itm/256075808471>
8. https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1977-Q-3
9. <https://embamex.sre.gob.mx/reinounido/index.php/en/ver-comunicados/713-2015-year-of-mexico-in-the-united-kingdom-and-of-the-united-kingdom-in-mexico#:~:text=2015%20will%20be%20designated%20as,and%20investment%20promotion%2C%20and%20the>
10. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9786/composicao-n-5>
11. <https://www.mutualart.com/Artwork/COMPOSICAO-1-/C93EC4C7FB973BDD>
12. https://roma.corriere.it/notizie/cultura_e_spettacoli/22_novembre_17/i-colori-tradizioni-brasile-nell-opera-rubem-valentim-7de62668-65db-11ed-9758-a021e00ba84b.shtml
13. <https://www.salvadorbahia.com/en/routes/5-virtual-exhibitions-to-discover-bahian-art-without-leaving-your-home/>
14. <https://www.referenciagaleria.com.br/artista/ga-2534/>
15. <https://35.bienal.org.br/en/participante/rubem-valentim/>
16. https://dasartes.com.br/rubem-valentim-1922-1991-pintura2-roma-1966-oleo-tela-1000-x-730-cm_rv_lc/
17. <https://prismae.art/home/rubem-valentim/>
18. <https://www.flickr.com/photos/damiavos/7233013872/>
19. https://ru.wikipedia.org/wiki/Тордесильяский_договор#/media/Файл:Treaty_of_Tordesillas.jpg
20. https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Francisco_José_da_Horta_Machado.png
21. <https://www.wikidata.org/wiki/Q122811303>
22. https://dzen.ru/a/Y53Ms_XXplwyyu52
23. <https://www.wikitree.com/photo/jpg/Holguin-59>
24. https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_histórico_de_Lima#/media/Archivo:Lima1750.jpg
25. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_Mayor_de_Lima.jpg
26. https://sg.news.yahoo.com/7-best-cities-towns-visit-145901266.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly9sZW5zLmdvb2dsZS5jb20v&guce_referrer_sig=AQAAALUzI6V8P09cCnBpL7OiRPCBIeJEemdSzbF9zUqRNhBBHypjiVm1crPBa meoP_5yMurbNGhpJQ_ILy4LmQ-8bk0pUWFYwYiKb-dFEFRltHzOoPgepY5VGdgwIlyLjtcNHJIHm7NqjPXEWrk7WAE B6tRY6MlcoFgf7AJ54i7ku7AR
27. <https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/bodegon-de-flores>
28. <http://www.belasartescasas.es/project/floreros-ante-un-espejo/?lang=es>
29. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Camilo-arellano-guirnalda_de_flores.jpg
30. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010063052>
31. <https://www.artnet.com/artists/juan-de-arellano/flower-garland-with-saint-francis-W5twLEtBa927vo5s3Xkd7w2>
32. <https://www.pinterest.es/pin/469852173604704281/>
33. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/guirnalda-de-flores-y-paisaje/1d3281d6-56df-4a28-9d66-f3d0417f280>
34. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/guirnalda-de-flores-y-paisaje/a53cefe5-dab4-4a67-9669-f25c92db8411>
35. https://www.smolensk-museum.ru/kiosk/noviy-razdel/huan_de_arelyano_1614-1676_natyurmort_cveti_1-ya_polovina_xvii_v_holst_maslo_617h463/
36. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/3b1f794d-c771-4232-b0ad-6e59c24e6da3>
37. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/florero/e5db516e-8972-40f5-b4a4-9f9d244b7b70>
38. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cesta-de-flores/9b2eda12-6f0f-4f08-ab52-89381c25af04>
39. <https://alexey-shadrin.com/deyneka-samohvalov/>
40. <https://ru.pinterest.com/pin/355151120603581853/>
41. <https://russianart.gallery/>
42. https://worldlist.vision.ru/south_america/uruguay/national-museum-of-visual-arts.phtml
43. <https://mnav.gub.uy/cms.php?id=institucional>
44. <https://mnav.gub.uy/cms.php?id=jardin>
45. <https://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=2942>
46. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=2949>
47. <https://www.calendarz.com/ru/on-this-day/february/24/carlos-paez-vilaro>
48. <https://casapueblo.com.uy/galeria-de-fotos-murales/>
49. <https://news.rambler.ru/other/44071789-kak-ustroen-otel-skulptura-kotoryy-stroili-36-let/>
50. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=950>
51. https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Файл:Juan_Manuel_Blanes_-_El_Juramento_de_los_Treinta_y_Tres_Orientales.jpg
52. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=955>
53. <https://www.epdip.com/cuadro.php?id=1416>
54. <https://ru.wahooart.com/a55a04/w.NSF/O/BRUE-8LT5GX>
55. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=466>
56. <https://www.tooveys.com/lots/528470/juan-manuel-blanes-a-gaucha-on-horseback-in-a-uruguayan-prairie-landscape/>
57. https://ru.wikipedia.org/wiki/Файл:Juan_Manuel_Blanes_-_Artigas_en_la_Ciudadela.jpg
58. <https://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=4917>
59. <https://acervo.mnav.gub.uy/amp.php?o=3785>

60. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=2947>
61. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=953>
62. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=1073>
63. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=1566>
64. <https://mnav.gub.uy/cms.php?o=1576>
65. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_sala_de_la_reina_Isabel_II_\(J._Laurent_y_Compañía\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_sala_de_la_reina_Isabel_II_(J._Laurent_y_Compañía).jpg)
66. <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2019-11-05/el-milagro-del-prado-la-negligente-decision-de-evacuar-las-obras-durante-la-guerra-civil-1276647336/>
67. <https://dzen.ru/a/XrULsISiuXC6fsRr>
68. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/plantas-alzados-y-perfil-del-edificio-del-museo/0f140590-c403-45aa-9d28-dff0353a587b>
69. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Портрет_четы_Арнольфини#/media/Файл:The_Arnolfini_portrait_\(1434\).jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Портрет_четы_Арнольфини#/media/Файл:The_Arnolfini_portrait_(1434).jpg)
70. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-lavatorio/77d1fd63-1918-40b7-a79e-6d427e19bed8>
71. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b>
72. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caceria-en-el-castillo-de-torgau-en-honor-de/bae46ca1-6c17-40cf-bc65-8db73353a8ea>
73. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mercurio-y-argos/b0edf098-9052-4442-92b0-2d4e095a6cef>
74. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mercurio-y-argos/d15f630f-cc1c-42c4-80e6-14087dfcecb5>
75. <https://kuku.travel/country/ispaniya/goroda-i-kurorty-ispaniya/madrid/muzej-prado-odna-iz-luchshix-xudozhestvennyx-galerej-mira/>
76. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-emperatriz-isabel-de-portugal/d4eddf35-c76c-4c11-8f2b-099f7b71d696>
77. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6>
78. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caceria-de-liebres-ermita-de-san-baudelio/2b3c6587-3c57-4ab2-be37-5a1d0231bed8?searchMeta=liebres>
79. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/hunting-party/24b55758-796d-48ca-a295-65d0f93bfb0b>
80. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharos/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>
81. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caza-con-reclamo/02bb7573-35d7-4d80-aa7a-92c5c06e2267>
82. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/oso-ermita-de-san-baudelio-casillas-de-berlanga/4b67cb49-aab9-43fb-b66e-0aa56c25e66d?searchMeta=baudelio>
83. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74?searchMeta=la%20familia%20de%20carlos>
84. <https://archinect.com/news/gallery/149980496/0/first-glimpse-of-foster-partners-and-rubio-arquitectura-s-museo-del-prado-expansion-scheme>
85. https://es.wikipedia.org/wiki/Cartones_de_Goya#/media/Archivo:Goya_-_Die_Weinlese_-_1786.jpeg
86. <https://aspectpress.ru/buy/Хенкин-С-М-Испания-Современное-нестабильное-общество-p558142527>
87. https://ru.wikipedia.org/wiki/Музей_Тиссена-Борнемисы#/media/Файл:Museo_Thyssen-Bornemisza_%28Madrid%29_07.jpg
88. https://es.wikipedia.org/wiki/Cuenca_%28España%29#/media/Archivo:WLM14ES_-_03072010_191732_B_6957_-_edited.jpg
89. <https://www.tourspain.es/en/campaign-historical-tourism/>
90. https://spaintravelnews.co.uk/000367_turespanas-you-deserve-spain-campaign-returns-this-autumn.html
91. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-romeria-de-san-isidro/d6d92063-15a9-4cfb-a7be-3576a2f8b87e>
92. [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%B8_\(%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%93%D0%BE%D0%B9%D0%B8\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:La_gallina_ciega_\(cart%C3%B3n_restaurado\)_por_Francisco_de_Goya.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%BC%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%B8_(%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%93%D0%BE%D0%B9%D0%B8)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:La_gallina_ciega_(cart%C3%B3n_restaurado)_por_Francisco_de_Goya.jpg)

Уважаемые коллеги! В журнале «Ибероамериканские тетради» публикуются статьи, соответствующие следующим специальностям согласно классификатору Высшей аттестационной комиссии России:

5.6. Исторические науки:

5.6.2. Всеобщая история

5.6.4. Этнология, антропология и этнография

5.6.7. История международных отношений и внешней политики

5.9. Филология:

5.9.2. Литературы народов мира

5.9.4. Фольклористика

5.9.6. Языки народов зарубежных стран (испанский, португальский)

5.10. Искусствоведение и культурология:

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

5.10.3. Виды искусства (театральное искусство, музыкальное искусство, кино-, теле- и другие экранные искусства, изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура, хореографическое искусство, техническая эстетика и дизайн)

Все материалы проходят «слепое» рецензирование. Журнал выходит четыре раза в год, статьи могут быть представлены на русском, испанском, португальском, английском языках. Объем статей от 20 000 до 40 000 печатных знаков.

Номера журнала носят как тематический характер, так и посвящаются отдельным рубрикам в соответствии с представленными специальностями.

Подробные требования к регистрации и оформлению статей (правила для авторов) представлены на сайте журнала: www.iberpapers.org.

Адрес редакции:

119454, г. Москва, пр. Вернадского, д. 76

Тел.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Подписано в печать 28.06.2024

Формат: В5. Цифровая печать.

Объем: 21,76 уч.-изд. л. Тираж: 200 экз. Заказ № 853

Издается МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии и множительной техники МГИМО МИД России

119454, Москва, пр. Вернадского, 76

¡Estimados colegas! Les invitamos a publicar artículos que correspondan a los siguientes **grupos de ciencias humanas** (según la clasificación de las revistas de impacto):

5.6. Historia:

5.6.2. Historia universal

5.6.4. Etnología, antropología y etnografía

5.6.7. Historia de las relaciones internacionales y de la política exterior

5.9. Filología:

5.9.2 Literatura

5.9.4. Estudios folclóricos

5.9.6. Lenguas (español, portugués)

5.10. Historia del arte y cultura:

5.10.1 Teoría e historia de la cultura y el arte

5.10.3 Artes (teatro, música, cine, televisión, artes visuales, arquitectura, coreografía, estética técnica y diseño)

Todos los textos se someten a un proceso de *revisión "ciega"*.

La revista se publica *cuatro veces al año* y los artículos pueden enviarse en *ruso, español, portugués e inglés*. La extensión de los artículos entre 20.000 y 40.000 caracteres impresos.

Los requisitos detallados para el registro de artículos (normas para los autores) pueden consultarse en el sitio web de la revista: www.iberpapers.org.

Contacto del equipo de redacción:

76, Prospect Vernadskogo, Moscú, Rusia, 119454

Tel: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Firmado para imprimir el 28 de junio de 2024

Formato: B5. Impresión offset.

Volumen: 21,76 pliegos editoriales. Tirada: 200 ejemplares

Publicado por la Universidad MGIMO

76, Prospect Vernadskogo, Moscú, Rusia, 119454

Impreso en la MGIMO-Universidad, Moscú, Rusia

Dear colleagues! You are welcome to publish articles that correspond to **the following groups of Human Sciences** (according to the classification of the Russian Higher Attestation Commission):

5.6. History:

5.6.2. Universal history

5.6.4. Ethnology, anthropology and ethnography

5.6.7. History of international relations and foreign policy

5.9. Philology:

5.9.2 Literature

5.9.4. Folk studies

5.9.6. Languages (Spanish, Portuguese)

5.10. History of art and culture:

5.10.1 Theory and history of culture and art

5.10.3 Arts (theatre, music, film, television, visual arts, architecture, choreography, technical aesthetics, and design)

All articles are subject to a *“blind” peer review*.

They can be submitted in *Russian, Spanish, Portuguese or English*. The length of the articles (without metadata) is to be 20,000 – 40,000 printed characters.

Detailed requirements for article submission (author guidelines) can be found on the Journal's website: www.iberpapers.org.

Contacts of the Editorial Office:

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Ph.: +7 (495) 229-38-47

E-mail: submissions@iberpapers.org

Signed to print on June 28, 2024

Format: B5. Offset printing.

Volume: 21,76 printer's sheets. Circulation: 200 copies

Published by MGIMO University

76, Prospect Vernadskogo, Moscow, Russia, 119454

Printed in MGIMO University, Moscow, Russia